35

LA
TRAGÉDIE FRANÇAISE
AU XVIe SIÈCLE
(1550-1600)

ÉMILE FAGUET
De l'Académie française

LA TRAGÉDIE FRANÇAISE

AU XVIe SIÈCLE

(1550-1600)

PARIS
FONTEMOING ET Cie, ÉDITEURS
4, RUE LE GOFF, (5me)

1912

UNIVERSITY OF TORONTO
NOV 03 1969
LIBRARY

PQ
561
F3
1912

A

MONSIEUR GASTON BOISSIER

de l'Académie française,

Son admirateur et son élève reconnaissant.

AVANT-PROPOS

DE LA PRÉSENTE ÉDITION

Cette étude a été publiée pour la première fois en 1883. Je n'y fais presque aucun changement. Je me borne à y supprimer quelques assertions hasardées et quelques erreurs incontestables. En tant qu'idées générales j'y adhère encore et en tant qu'analyses d'ouvrages peu connus je l'estime encore utile.

En manuscrit l'*Introduction* qui va suivre avait l'étendue d'un petit volume. Sur le conseil de M. Crouslé, en 1883, je l'ai réduite aux vingt pages que l'on va lire. Puis, beaucoup plus tard, en l'augmentant d'un avant-propos, je l'ai publiée chez Colin, telle qu'elle était dans le manuscrit primitif, sous le titre *Drame ancien, Drame moderne.*

INTRODUCTION

I

Mon dessein est de faire entendre le plus exactement qu'il me sera possible le caractère de la tragédie régulière en France au temps de ses commencements, et les principaux changements qui sont arrivés dans son état jusqu'au moment où nos grands tragiques ont paru. Le volume que je commence ne suffira pas à remplir ce plan. Je m'y bornerai à conduire mon étude des premiers tragiques réguliers comme Jodelle et La Péruse aux derniers représentants de ce qu'on peut nommer la tragédie classique du XVIe siècle, comme Montchrétien et Claude Billard, parcourant une période de notre histoire littéraire qui va environ de 1550 à 1600, et qui fut très féconde en compositions dramatiques.

La raison de cette étude paraît aisément. C'est au temps que je viens de marquer que se placent les premières ébauches de ce qui est devenu plus tard la tragédie française. Avant cette période, il existe un théâtre, mais il n'existe, à proprement parler, ni tragédie ni comédie, les parties de l'une et de l'autre étant éparses, en quelque sorte, ou maladroitement mêlées. Après cette période, j'entends de 1600 à 1620 environ, une nouvelle confusion se rencontre et un nouveau dérèglement qui, pour être de courte durée, n'en sont pas moins remarquables et dignes d'une étude particu-

lière. Il nous est donc possible et aisé, en une période historique assez exactement délimitée, de considérer une première tragédie française, régulière de forme et classique d'esprit, entourée, il est vrai, d'assez nombreuses productions dramatiques fort peu régulières, mais n'en recevant pas la contagion, et où l'on peut saisir déjà comme les premiers grands traits de notre tragédie nationale. Il y a peut-être quelque intérêt à étudier en son berceau ce qu'on a coutume d'admirer et de chérir en sa vigoureuse maturité.

Cet intérêt peut paraître plus grand encore quand on songe au rôle qu'a eu chez nous la tragédie. Cette forme littéraire a tenu dans notre histoire une place de premier rang. Longtemps elle a été pour nous, sans conteste, le premier des genres poétiques, et le temps n'est pas si loin de nous où un essai tragique était pour l'homme de lettres à ses débuts comme une épreuve d'initiation. Tour à tour sublime école de morale, école charmante de galanterie passionnée, et assez mauvaise école de philosophie, elle a toujours été le genre le plus cultivé, le plus brillant, le plus retentissant aussi, et jusqu'à sa décadence a échauffé des débats littéraires, et jusqu'à son absence a suscité des regrets, des espérances nouvelles, des essais louables de restauration.

Une des raisons de cette faveur singulière est peut-être que la tragédie a été le cadre où s'est accommodé le mieux et où s'est montré en meilleure lumière ce qu'on peut appeler l'*esprit classique français*.

Cet esprit, on l'a assez dit, et il suffit de le rappeler, est fait de clarté, d'ordre, de logique et d'un certain goût de mouvement vif et alerte. C'est avec ces marques qu'il s'est montré au moyen âge. A ce fonds premier la Renaissance ajouta tout ce que notre génie national pouvait prendre des antiquités classiques. Cela était considérable. L'antiquité nous apportait d'abord et avant toute chose, ce je ne sais quoi que je ne prétends point définir et qu'on appelle le Beau.

En dehors et au-dessus des facultés essentielles qui conspirent à former les œuvres d'art, ordre, clarté, logique, sensibilité, imagination, il y a dans l'âme humaine quelque chose de rare et d'excellent, qui est le goût de l'achevé et de l'exquis, le sens délicat et sûr de « *ce qui est tel que meilleur ne peut être* » et la puissance de le créer. On peut dire que cet instinct le moyen âge ne l'a pas eu, et que, sans l'antiquité, il serait inconnu du monde. Le transport que les hommes éprouvèrent à le rencontrer s'est appelé Renaissance. Cette secousse féconde eut deux effets principaux : elle inspira à nos pères le goût de la richesse de la forme, et le goût de la perfection de la forme. Il y eut un effort universel pour donner aux idées anciennes ou nouvelles, aux sentiments nouveaux et anciens des cadres plus vastes, plus majestueux, plus riches, pour donner aussi à ces sentiments et idées des signes plus précis, plus brillants, mots nobles, locutions frappantes, rythmes précieux. C'est grâce à cet effort que notre qualité nationale, la raison pratique, devint en un siècle ce qui est le propre de notre esprit classique, la « raison éloquente » [1].

Les anciens nous apportaient autre chose encore, mais qui déjà était connu de nous en quelque mesure, ce qui ne contribue pas peu à expliquer la grande faveur où ils ont été chez nous tout d'abord. Ces parties d'ordre, de clarté, de logique, de raison en un mot, qui sont essentiellement françaises, elles sont antiques aussi à un très haut point. L'esprit français les retrouvait, et il lui parut qu'il *renaissait* en elles. C'est à cet égard que la renaissance française n'est point un simple accident heureux ; elle est le développement très régulier de l'esprit français lui-même, en son originalité première, longtemps endormi ou entravé, réveillé et réparé par la rencontre d'illustres modèles.

1. Expression de M. Nisard.

De tout cela s'est formée une chose très forte, très belle, et, aux débuts du moins, un peu factice : très forte et très belle en soi, parce qu'au fond elle est originale : un peu factice en sa forme, parce qu'en sa forme elle est apprise et voulue, et qui est ce que nous appelons notre esprit classique. On dit souvent de lui que c'est la plus belle œuvre d'imitation qui se soit vue, et l'on se trompe : il est profondément original. On dit souvent aussi que c'est l'esprit national lui-même, et c'est encore se tromper en quelque mesure : il me semble que l'esprit national laissé à lui-même n'eût jamais produit le sublime. Je me hasarde à croire que c'est le produit de puissances innées et de qualités d'emprunt, qui ont su, en un moment exquis et unique, se rencontrer et s'accommoder. Chez les écrivains supérieurs le mélange est parfait à n'en pouvoir démêler les parties diverses. Chez les autres on peut suivre à la trace les influences différentes, et décomposer avec une certitude plus ou moins grande ces délicates combinaisons. C'est ce que je me propose de faire en prenant comme exemples les tragiques antérieurs à Corneille.

Car la tragédie française, je l'ai dit par avance, et l'on en voit maintenant les raisons, est le monument le plus complet et le plus illustre où l'esprit classique français ait laissé sa marque. Nulle part, ce me semble, les qualités diverses dont est fait cet esprit, tant naturelles qu'empruntées, n'ont trouvé meilleure matière à s'exercer. — Le drame veut un public : il suit qu'il doit être clair. Pour être clair, il devra être ordonné. Pour être ordonné, il est nécessaire qu'il soit logique; car un drame est un certain ensemble de faits ; or la logique est le genre particulier d'ordre que l'art met dans les faits dont il se sert. Choisir au travers de la complication des faits réels, une série de faits qui sortent naturellement les uns des autres, dont le second suppose le premier, et qui, ensemble, concourent au

même but, c'est l'ordonnance propre à tous les arts qui usent de faits comme de leur matière. C'est l'ordonnance propre au poème épique, au roman, au drame. Seulement la carrière du drame étant plus limitée, et partant les faits s'y suivant et s'y unissant dans un ordre plus serré, c'est au théâtre surtout que la logique est de conséquence. — Enfin de ce que l'ordre des faits dans le drame est plus serré que dans le roman, il suit qu'il doit être aussi plus rapide, et le don du mouvement propre à l'esprit français trouve encore ici une ample matière.

Ainsi tout ce qui a contribué à former l'esprit classique français, non seulement a concouru aussi à former la tragédie française, mais encore a trouvé dans la tragédie une matière mieux appropriée qu'aucune autre. C'est ce qui peut expliquer que les destinées de notre tragédie nationale aient suivi comme pas à pas les destinées de notre esprit classique. Etudier la tragédie française, c'est donc chercher à se bien définir l'esprit classique français. Suivre avec soin, dans la période de formation, les premiers essais de la tragédie française, c'est donc surveiller avec intérêt le laborieux enfantement de notre esprit classique. C'est ce que nous avons tenté de faire.

II

Avant d'examiner ce que l'esprit français transformé par l'esprit ancien a fait de la tragédie classique, il convient de rappeler en quelques mots ce qu'est en soi la tragédie et quels aspects elle a pris chez les anciens et chez les modernes, pour bien envisager la tragédie française en sa vraie place dans l'histoire de l'art.

La tragédie en soi est une imitation par l'action de la vie des hommes, en ce qu'elle a de grave et d'important.

Si cette définition est exacte, la tragédie se trouve placée comme au centre de tous les arts, pouvant appeler tous les arts à elle comme ses tributaires, et pouvant les unir tous en elle en vue d'un effet d'ensemble.

En effet, si les différents arts, deux à deux, trois à trois (musique et danse, — peinture et sculpture, — musique, danse et chant, — peinture, sculpture et architecture), peuvent s'unir et s'associer ensemble, pour former un art complexe, à la condition que dans chaque association un art garde la préséance sur l'autre ou sur les autres, il faut remarquer qu'au point de vue de cette association de différents arts entre eux, une frontière qui semble infranchissable laisse d'un côté les arts du dessin, de l'autre les arts qui se servent de la parole ou du rythme. On conçoit aisément que l'architecture appelle à soi la peinture et la sculpture pour un effet d'ensemble; on admet très bien que la musique se chante, que la musique se danse, qu'elle se serve alternativement dans uue même œuvre d'art des paroles et des mouvements rythmiques comme d'auxiliaires. Mais la musique s'associera-t elle à la sculpture, l'architecture à la parole ? Il semble que cela ne se puisse pas.

Il semble que les différences entre les arts du dessin d'une part et les arts épiques et rythmiques de l'autre soient trop grandes, étant essentielles, pour permettre un concert entre eux. Les arts du dessin présentent aux yeux un ensemble dans l'espace; mais ils arrêtent l'objet de l'imitation dans une attitude immobile. Exprimer la durée, qui ne se marque que par le changement, leur est refusé. Ils saisissent un moment du temps continu, et en forment une image qui reste immuable. Ils ont un ensemble dans l'espace, ils n'ont qu'un point dans le temps [1].

Les arts épiques au contraire *suivent leur objet d'imita-*

1. Cf. Lessing, *Laocoon*, III.

tion dans le temps : ils racontent. Mais quand ils veulent peindre, ils n'ont plus la ressource des arts du dessin qui est de faire voir un ensemble d'un seul regard. Ils ne peignent qu'en décomposant. Ils peignent par traits successifs, forcés de compter sur notre mémoire pour refaire l'image en son ensemble; ce qui revient à dire qu'ils peignent en racontant. Une description est la narration d'un tableau. Ils disposent d'une suite dans la durée, ils ne disposent que d'un point à la fois dans l'espace.

La musique enfin se place comme en dehors de l'espace et du temps. Elle donne la sensation, en quelque sorte, du mouvement pur, sans rappeler l'idée ni de l'espace où le mouvement matériel s'exerce, ni du temps que le mouvement matériel mesure. C'est pour cela qu'elle n'exprime que les sentiments, qui sont des mouvements de l'âme, c'est-à-dire de tous les mouvements, ceux qui sont le plus près d'être en dehors du temps et de l'espace. Cela revient à dire qu'elle ne peint ni ne raconte, mais que l'âme s'y saisit immédiatement dans sa vie intime [1]. Et, en effet, n'est-ce pas seulement par la société qu'elle se donne d'un autre art qu'elle rentre vraiment sous les conditions de l'espace et du temps? Elle rentre dans le temps en s'associant la parole; elle rentre dans l'espace en s'associant la danse. Dès que la musique est parlée, nous pouvons *suivre la succession* des sentiments qu'elle exprime. La parole est la narration de la musique. Dès que la musique est dansée, nous voyons s'étaler dans l'espace les mouvements qu'elle exprime. La danse est la peinture de la musique. Mais, seule, la musique est l'art qui échappe le plus à l'espace et au temps, et qui est le plus capable de jeter l'âme en dehors du temps et de l'espace : c'est l'expression la moins imparfaite de l'infini.

1. Cf. Hegel, *Système des Beaux-Arts.*

Entre ces trois grandes formes de l'art, dont l'une fait voir, l'autre fait penser, l'autre fait sentir, dont l'une embrasse l'espace, l'autre se prolonge dans le temps, l'autre plane au-dessus de la durée et de l'étendue, peut-il exister une association générale en vue d'un effet d'ensemble plus complet qu'aucun autre ? Peut-il exister un art plus complexe que tous les autres qui puisse unir formes visibles, idées, mouvements rythmiques ; le dessin, la parole, la mélodie ; la ligne, le mot, la note ; qui puisse ainsi nous présenter et le sentiment, et l'idée qui en jaillit, et le geste qu'il inspire, en un mot exprimer la vie sous tous ses aspects ? Cet art existe, c'est l'art dramatique. Une statue n'est qu'une forme immobile, un vers n'est qu'une idée invisible aux yeux du corps, un rythme n'est que l'expression d'un sentiment : chacun de son côté exprime un aspect de la vie. Mais que la statue soit vivante, qu'elle parle et qu'elle chante : les trois arts se trouvent unis. Un tableau est un ensemble dans l'espace est un moment dans le temps ; mais que le tableau soit mouvant, il reste un ensemble dans l'espace, et il suit aussi son objet d'imitation dans le temps. L'art dramatique nous présente des statues vivantes et des tableaux mouvants.

Ainsi se trouve renouée cette chaîne des arts qui semblait interrompue en son milieu. La matière présentait un côté de la vie, et tous les arts qui employaient la matière s'associaient aisément. Le son présentait un autre côté de la vie, et tous les arts qui employaient le son s'accordaient facilement ensemble. Pour que tout pût s'associer, il a fallu que l'homme, que l'artiste imaginât *de se faire moyen d'exécution lui-même*, et l'art exprimant la vie entière a été trouvé.

Un tel art, par sa nature même, tend à embrasser tous les arts. Il y tend à cause de son moyen d'exécution principal. Le moyen d'exécution étant l'homme même, d'abord

l'art aura à sa disposition non plus seulement des formes matérielles, ou seulement des paroles, mais paroles, formes et rythmes tout ensemble ; ensuite, le moyen d'exécution étant l'homme, c'est-à-dire une réalité vivante, et non une image, ou un singe, il faudra, pour la vraisemblance, lui donner des alentours, un lieu où il se meuve. Par cela seul qu'il vit, il faut qu'il vive quelque part. Ce lieu sera la scène, cadre d'une peinture vivante, qui devra, autour de la vie, mettre le plus possible de réalité, et qui partant comporte image de la nature, image des habitations humaines, c'est-à-dire peinture et architecture. Du moment même que l'art dramatique est né, il a comporté et appelé l'union ne tous les arts en lui. Il semble n'être né que du désir de l'artiste d'exprimer la vie en sa complexité, partant par plusieurs arts à la fois. Le jour où un citharistе a dit : « Je ne chante pas Bacchus, je suis Bacchus. » la statue a chanté, le tableau a marché, l'idée a eu une forme visible, le rythme s'est uni à une idée et s'est associée à une forme : le moyen de faire vivre tous les arts au sein d'un seul art s'est révélé.

III

Ce qui précède n'est pas la définition théorique et la description idéale de l'art dramatique. C'est la définition de l'art dramatique en Grèce. Ce concert harmonieux de tous les arts au sein d'un art destiné à peindre la vie humaine, c'est le but où a visé la tragédie grecque depuis ses commencements jusqu'à son développement complet. Avant la tragédie, il y a, en Grèce, les arts plastiques, l'épopée, l'art lyrique, celui-ci art déjà complexe puisque la musique et la danse s'y unissent à la poésie [1]. Le jour où Thespis in-

1. « Le lyrisme grec, suivant la remarque de Westphal, associait les

venta son ὑποκριτής, il fit entrer l'épopée dans le lyrisme [1]. Le jour où Eschyle inventa le second acteur, il fit dialoguer l'épopée, c'est-à-dire il la fit vivre sous les yeux du spectateur au sein du lyrisme. Le jour où Sophocle inventa la σκηνογραφία, il fit entrer les arts plastiques au sein de l'épopée lyrique. La tragédie grecque est essentiellement synthétique. Elle admet l'architecture, la peinture, la sculpture, la musique, les évolutions rythmiques : la poésie domine et mène ce grand chœur.

Cette poésie même, à la considérer à part, est synthétique encore. La tragédie grecque, telle que nous la pouvons lire, c'est-à-dire dépouillée et du spectacle et de la musique et de la danse, est encore une œuvre partie dramatique, au sens propre du mot, partie épique, partie lyrique. Ce que nous appelons le drame n'y tient qu'une place, qui n'est pas toujours la plus considérable. Ce qui frappe le plus le Français familier avec son théâtre national quand il se trouve en présence d'une tragédie grecque, c'est le manque d'action, et, selon son humeur, ou il décide que la tragédie grecque est l'enfance de l'art, ou il s'efforce, bon gré mal gré, de trouver des qualités d'action et de mouvement dans la tragédie grecque, ou il se borne à s'ennuyer. Quand il pénètre plus avant, il s'aperçoit qu'une tragédie grecque n'est pas une tragédie française, qu'elle est un bel épisode épique, à l'allure majestueuse et lente, ralentie encore par de magnifiques développements, inutiles à l'action, de poésie lyrique, le tout présenté sous forme de drame.

De là ces tragédies admettant de si longues narrations

trois arts qui réalisent l'harmonie dans la durée, comme certains temples, où s'associaient l'architecture, la sculpture et la peinture, offraient en spectacle le concert (moins étroit pourtant) des trois arts qui réalisent l'harmonie dans l'espace. » (Alfred Croiset, *La Poésie de Pindare et les lois du lyrisme*, première partie, chapitre premier, I.)

1. Cf. Alfred Croiset, *ibid.*, première partie, chapitre deuxième, VII.

qui souvent, comme dit La Harpe, « *ne produisent rien* ». De là ces pièces qui offrent un intérêt plutôt contemplatif qu'artistique, et sont plutôt des « *tableaux dramatiques que des drames* » [1]. De là ces intrigues si simples, si peu adroites aussi, où l'intérêt qui peut naître de l'incertitude de l'événement semble inconnu ou méprisé. De là leur peu de souci de l'unité d'action, règle qui n'est fondée que sur le besoin de ménager ou satisfaire chez le spectateur l'intérêt de curiosité. De là cette surabondance de poésie lyrique, qui ne se limite pas aux chants du chœur, mais empiète sur le dialogue, s'y répand en monologues, en digressions, en *méditations* élégiaques, nuisibles au mouvement dramatique, quelquefois presque étrangères au sujet. De là aussi cette impression qui n'a rien de violent, pleine d'une sérénité grave, que la tragédie grecque laisse dans l'esprit.

Un fragment d'épopée sur la scène, animé par le dialogue, enrichi de morceaux lyriques, et encore allant aux yeux par le décor et au plus profond du cœur par la musique; tous les arts humains unis et alliés ensemble en une œuvre majestueuse, pour concourir à la représentation de la vie humaine, en ce qu'elle a de plus beau, de plus imposant, de plus émouvant; telle était cette création étonnante, la plus riche, la plus complète, la plus variée et la plus grande des œuvres d'art qu'ait produites le génie humain.

VI

C'a été là une œuvre unique que le monde n'a pas vu deux fois, en sorte que la tragédie grecque est restée le modèle, sans doute irréalisable à nouveau, du drame complet et achevé. Depuis lors la tragédie s'est réduite, s'est, pour

1. Mot de Saint-Marc Girardin sur les *Troyennes* d'Euripide.

ainsi dire fractionnée, et ce qui s'est donné depuis sous ce nom n'a été souvent qu'une province plus ou moins étendue de l'ancien empire. A la renaissance des lettres, quatre peuples modernes étudièrent et commentèrent avidement les œuvres dramatiques léguées par l'antiquité : ce furent les Italiens, les Espagnols, les Anglais et les Français. Selon leur tournure propre d'esprit, après avoir passé tous les quatre par cette éducation commune, ils ont pris les directions les plus différentes. L'ignorance n'a été chez aucun d'eux la cause de la déviation qu'ils ont imposée à l'art dramatique. Chez tous, les lettrés et les érudits ont fait l'éducation des poètes. Chez tous une période de travail critique a précédé la période de création dramatique. Chez tous aussi il y a eu une période d'hésitation et d'incertitude où l'art dramatique sembla balancer entre l'imitation exacte des modèles antiques, et une inspiration propre, irrégulière et libre. Puis, selon le naturel de chaque nation, d'un mouvement irrésistible, l'art se traca une carrière qui, une fois marquée, s'aplanissant de plus en plus, inclina l'art à son tour dans une direction déterminée.

L'incertitude fut courte chez les Italiens, et à peine sensible. Ils sont les héritiers directs des anciens, et très vite s'accommodèrent de la forme antique. Les Espagnols et les Anglais, ces derniers surtout, hésitèrent davantage, essayèrent sans succès de faire revivre la tragédie ancienne, au moins en ses principaux traits, et, par une sorte d'antipathie naturelle, durent y renoncer, jusqu'au jour où, en nous imitant, par une voie détournée ils y revinrent. Ils créèrent un drame d'un genre tout nouveau, très puissant et très varié, qui n'est qu'une province de la tragédie antique, mais agrandie. La tragédie antique, si complexe, quant à ses moyens d'expression, était, précisément pour cette cause, très simple en son fond, volontairement très pauvre de matière. Un épisode épique, comportant deux

ou trois incidents, suffisait au développement, souvent fort étendu, d'une tragédie. C'est que cette tragédie n'était presque qu'un prétexte à de longs et amples développements épiques et lyriques ; c'est que cette tragédie épique, lyrique, musicale et plastique autant que dramatique, offrant tant de ressources diverses de plaisir artistique, n'avait nul besoin d'une action compliquée pour entretenir ou réveiller l'attention. Les Espagnols et les Anglais abandonnant les parties lyriques, plastiques et musicales de l'ancien drame, durent féconder et étendre les parties dramatiques et épiques. De là vient que de l'épisode épique qui suffisait à la tragédie grecque, ils ont fait une véritable épopée qu'ils ont jetée tout entière sur la scène. Le drame était simple en son fond, et extrêmement varié comme moyens d'expression, il devient pauvre de moyens d'expressions, et s'étend extraordinairement en matière.

Toute la méthode; par cela seul, se trouve changée. Les Grecs n'ayant besoin que d'un seul fait, ou d'une série très courte de faits, simplifiaient l'action, plutôt qu'ils ne songeaient à l'étendre. D'un poème ils prenaient un épisode, d'un épisode ils faisaient une crise, en saisissant le moment caractéristique et saillant. L'Anglais se garde bien de ne prendre dans le poème qui fera l'objet de son drame que le moment de la crise. Jugez de l'immense effort qu'il lui faudrait pour en tirer la matière d'un drame, et jugez aussi de l'inutilité de l'effort. Ce qui est pour le Grec le drame sera pour l'Anglais le dénouement. *Œdipe-Roi* traité par Shakspeare irait de l'exposition d'Œdipe enfant à l'apothéose d'*Œdipe à Colone*. Système tout nouveau, qui, au lieu de ramasser la matière historique en un point lumineux, pour entourer ensuite ce point unique de tous les prestiges d'un art multiple, met la variété dans le fond même, il étale l'histoire dans toute sa suite, système qui exige un génie non moins puissant, mais tout autre, qui

demande à l'artiste non plus des qualités de lyrique, d'élégiaque et d'orateur, mais des qualités de poète épique et d'historien.

La méthode se trouvera changée aussi en ce qui concerne les caractères. Simple en son fond, la tragédie grecque compose les caractères de traits généraux et simples, procédant à l'égard de la peinture du caractère, qui est un fond moral, comme à l'égard du fait, qui est son fond matériel. La tragédie anglaise, complexe en son fond, comme elle est restreinte en ses moyens d'exécution, étend et élargit sa matière morale, qui est la peinture des caractères, comme elle élargit et étend sa matière historique qui est le fait. Elle embrasse les caractères dans toute leur étendue, dans la riche plénitude de la nature même. « De même que Shakspeare embrasse le monde entier dans le vaste cadre de ses œuvres, il embrasse l'homme tout entier dans chaque analyse de caractère [1]. »

Une fois sur cette voie, la tragédie va plus loin encore. Le poète, obéissant à l'inspiration de cette muse historique qui règne sur son théâtre, s'essaye à faire entrer dans son drame, non plus seulement le caractère d'un seul homme, mais le caractère de toute une époque (la *Numancia* de Cervantès, le *Coriolan*, l'*Antoine et Cléopâtre* de Shakspeare). C'est pour les mêmes raisons que le drame anglais a admis ce mélange, si nouveau et si périlleux, du comique et du tragique, que l'antiquité à peine a connu. — Chez les Grecs une action simple, un caractère simple, une impression une, tout cela se suit et s'accorde. — Chez les Anglais multiplicité d'événements, complexité de caractères, variété d'impressions, tout cela dérive du même principe.

Tel est, en ses traits principaux, le grand changement

1. Mézières : *Shakspeare, ses œuvres et ses critiques.*

qui est arrivé dans l'état de la tragédie quand elle est passée des livres grecs et latins aux mains des grands poètes anglais et espagnols du XVIe siècle. Elle n'est plus « ce rapport de la musique, des vers, des chants, des personnes si parfait qu'on n'y souhaite rien » [1]; elle est l'expression forte de la vie pleine et complète. Le plaisir qu'on y goûte est différent aussi : elle donnait la sensation calme d'un ensemble harmonieux, jouissance contemplative d'un peuple d'artistes; elle donne la sensation forte de la vie intense et variée, jouissance d'un peuple observateur, avide de voir et de savoir. Il y a un sculpteur, un musicien et un lyrique dans le tragique grec; il y a dans le tragique anglais un moraliste et un historien.

V

Les Français, comme les Anglais, ont abandonné des provinces entières de l'ancien empire dramatique : mais ils ont restreint plus encore. Les Anglais avaient abandonné la partie plastique, la partie lyrique, la partie musicale; nous y avons renoncé comme eux, et, en outre, nous avons supprimé les développements qui sentent l'épopée.

Je dis que nous n'avons pas voulu le lyrisme sur la scène. Cet esprit d'exclusion va en s'accusant chez nous à mesure que notre système dramatique se forme et prend conscience de soi. Au XVIe siècle il ne se marque pas. A l'imitation des anciens, la tragédie a des chœurs. Peu à peu le chœur est abandonné, non le lyrisme. Il se retrouve dans les monologues en stances de Rotrou, de Corneille. Racine hasarde des stances dans la *Thébaïde*, puis y renonce, pour n'y revenir que dans les pièces religieuses. Quand nous arrivons

1. Madame de Sévigné, à propos de la représentation d'*Esther*.

à Voltaire, le lyrisme dans la tragédie est méprisé à ce point que même les monologues en rimes plates, parce qu'ils tiennent un peu de l'effusion lyrique, sont supprimés par les acteurs au théâtre [1].

Le mélange du genre épique avec le genre dramatique nous est plus étranger encore. La narration homérique a une place importante dans le drame grec. L'épopée est le fond même du drame shakspearien. Là où les Anglais ont cru devoir étendre, nous avons restreint. Le drame grec, rapproché de l'anglais, paraît avare de développements épiques, il en paraît prodigue rapproché du nôtre. Chez nous plus de longs récits, plus d'amples descriptions, et à mesure que nous avançons, récits et descriptions de nos classiques, qui paraîtraient restreints aux Grecs, à nous modernes paraissent trop longs encore. — Aux *unités*, qui sont des bornes destinées à limiter la carrière du poème dramatique, nous ajoutons d'autres *unités* plus sévères, satisfaisant en cela notre goût pour la clarté, la précision, la brièveté.

Cependant, à retrancher tant de choses, nous risquions qu'il ne restât rien. Quand les Anglais, des cinq parties du drame en retranchent trois, ils agrandissent les deux autres. Nous aussi, nous nous sommes étendus, et, comme eux, dans le sens où notre naturel nous poussait. Nous avions réduit le drame à ce qu'il est en soi, à l'action. Par action entendez une combinaison d'actions, c'est-à-dire une intrigue. Nous avons agrandi, étendu, fortifié l'intrigue. Ici est intervenue une autre qualité nationale, la logique. L'intrigue est la part de la logique dans le drame. Nous avons poussé plus loin qu'aucun autre peuple l'art de nouer et dénouer exactement « un sujet d'intrigue enveloppé », et Marmontel loue avec raison dans notre tragédie « un art

1. « *Paraissez navarrais...* » V. Voltaire : *Commentaire sur Corneille. — Le Cid.* — « *Impatiens désirs...* » *Commentaire sur Corneille. — Cinna.*

des ressorts inconnu aux anciens »[1]. C'est de ce côté que nous avons penché très vite, que nous inclinons de plus en plus, et il ne faut pas nous pousser beaucoup pour nous faire dire qu'un drame est proprement une œuvre de logique, « un problème, comme dit Marmontel encore, dont le dénouement est la solution. »

De quelle nature est le plaisir que nous fait éprouver une intrigue bien conduite ? C'est le plaisir de la curiosité. Quand on demande aux critiques ou aux auteurs qui tiennent les combinaisons dramatiques pour le fond du poème dramatique, à quoi sert l'art de l'intrigue, ils répondent : à suspendre l'intérêt. Cela est juste ; mais quelle sorte d'intérêt ? L'intérêt de curiosité, et celui-là seul. L'on n'a nul besoin d'une action habilement suspendue, ni même d'une action, pour être ému de pitié, de crainte ou d'admiration. Mais si l'on vient au théâtre pour éprouver les alarmes de l'incertitude sans cesse éveillée à nouveau, il est certain que l'art de l'intrigue est nécessaire, et qu'il le faut très savant et très sûr. L'intérêt de curiosité, peu en honneur chez les Grecs, devient donc chez nous un véritable *ressort* dramatique, qui, pour beaucoup, est le principal. De là le soin que prennent nos auteurs de ne pas laisser prévoir le dénouement, au contraire des Grecs, à qui ce raffinement semble indifférent ; et cette incertitude sur l'issue du drame, Voltaire n'a pas craint de l'appeler l'*âme de la tragédie*[2].

Ce ressort presque nouveau, l'intérêt de curiosité, et le très grand cas que nous en faisons ont achevé de donner à notre tragédie un caractère très particulier. On peut croire que notre goût des *unités* dramatiques n'a pas d'autre source. Quand l'intérêt est pour le spectateur de savoir quel effet doit sortir de circonstances exposées à ses yeux, il ne faut pas que cet intérêt se disperse : donc un seul lieu,

1. *Eléments de Littérature*, au mot *Tragédie*.
2. *Commentaire sur Corneille*. — L'*Ariane* de Thomas Corneille.

un temps très court, surtout un seul fait. La curiosité consiste à suivre une action en sa marche, à essayer d'en prévoir la fin, à calculer les probabilités, enfin à voir ou l'action aboutit. Dès qu'elle a abouti, la curiosité cesse. On dira qu'elle peut renaître le moment d'après. Sans doute ; mais c'est un autre mouvement de curiosité qui commence ; ce n'est plus celui de tout à l'heure qui continue. Le sentiment n'est donc plus *un*. Or nous ne trouvons d'unité dans l'œuvre d'art que quand nous trouvons l'unité dans le sentiment que l'œuvre d'art nous inspire.

A ce goût national pour une intrigue jetant le spectateur dans l'anxiété, répondent encore deux caractères de notre tragédie, qui sont devenus deux lois, la rapidité et la progression. On conçoit en effet que pour être tenue en haleine, la curiosité a besoin d'une action vive, pressée, qui ne laisse aucune occasion ni aucun prétexte à la distraction. « Tout doit être action dans la tragédie. » [1] — A plus forte raison l'intérêt (de curiosité) doit-il aller en argumentant de scène en scène ; car la curiosité s'épuise par son effort même. Il lui faut toujours un nouvel aliment, et toujours plus fort, un nouvel aiguillon, et toujours plus vif. — De tout cela s'est formée cette tragédie si originale, si bien frappée à notre marque, dont la Bruyère nous dit : « Elle vous serre le cœur dès son commencement, vous laisse à peine dans tout son progrès *la liberté de respirer et la peine de vous remettre ;* ou, si elle vous donne quelque relâche c'est pour *vous replonger dans de nouveaux abîmes et dans de nouvelles alarmes.* Elle vous conduit à la terreur par la pitié et à la pitié par la terreur ; vous mène par les larmes, par les sanglots, *par l'incertitude, par l'espérance, par la crainte, par les surprises,* et par l'horreur jusqu'à la catastrophe. »

1. Voltaire, *Ibid.* — *Les Horaces.*

VI

On voit ce que la tragédie a perdu en passant des anciens à nous ; on voit par quoi nous avons comblé les vides. Mais la compensation n'était pas suffisante. Une intrigue, si savante, si adroitement ménagée qu'elle fût, était impuissante à remplacer tout ce que nous avions écarté de la tragédie antique. Cela n'eût été possible qu'à la condition de compliquer extrêmement nos intrigues. Or nous avons, sauf exceptions, le goût du simple et du clair. Les Français ont donc, en général, adopté des intrigues, compliquées à les comparer aux grecques, mais simples encore. Comment donc emplir le cadre de la tragédie avec une action relativement simple, après tout ce que nous en avions ôté ? Ici encore nous nous sommes donné carrière dans le sens des qualités qui nous sont propres, et un goût particulier de notre esprit nous a fait chercher une matière de développements presque nouvelle.

On a remarqué avec beaucoup de justesse qu'il y a chez la plupart de nos écrivains un fond de raison pratique qui reparaît à travers toutes les créations de l'imagination et de la sensibilité. Nous aimons à enseigner, à écrire pour prouver, à mettre l'art au service d'une vérité. Nos écrivains, nos artistes même sont volontiers moralistes. Ces inclinations nous les avons portées au théâtre plus qu'aucun autre peuple. Il ne faut pas croire que Voltaire soit l'inventeur de cette théorie de la tragédie destinée à remplacer le sermon, que Marmontel et Diderot ont si vivement soutenue. D'Aubignac nous dit aussi formellement : « C'est en vain qu'on veut porter à la vertu les peuples, les âmes vulgaires et les esprits du dernier ordre par un discours soutenu de raisons et d'autorité... ce que ces discours ne

sont pas capables de faire, la tragédie et la comédie le font. » Tous ceux qui ont écrit de l'art dramatique au XVIe siècle sont très soucieux de l'instruction morale qui doit sortir de l'œuvre dramatique. Cette préoccupation est chez nous universelle.

Elle s'est marquée dans nos habitudes dramatiques et dans nos habitudes de critique dramatique. Nous avons au théâtre, et presque autant dans la tragédie que dans la comédie, tout un « *emploi* » que nous connaissons sous le nom de « rôles de raisonneurs ». Il nous faut dans une comédie un peu sérieuse, qu'au milieu des sottises dites ou faites par les autres personnages, il y en ait un qui représente le bon sens et parle la langue de la raison. Dans la tragédie c'est d'ordinaire les confidents qui ont cet office, et qui, au milieu des passions déchaînées, marquent la ligne du juste et du bien. La chose est d'expérience dans nos théâtres, jusque-là que c'est devenu pour nos auteurs un secret du métier pour forcer le succès que de mettre au milieu de leur drame une manière de professeur de morale. Critique et public sont d'accord là-dessus, et l'on sait la grande faveur dont les Sévère et les Burrhus sont en possession sur notre scène.

De ce goût d'enseignement moral sont venus deux caractères de notre tragédie, son caractère sentencieux et son caractère oratoire. Maximes et discours, voilà ce que nous avons, avec grand zèle, avec grand succès aussi, versé dans ce moule de l'ancienne tragédie que nous avions un peu rendu vide. De Robert Garnier à Joseph de Chénier les vers qui sont des maximes, les vers destinés à devenir proverbes abondent dans toute œuvre dramatique un peu sérieuse. Il en est de même des discours, qui, souvent, ne sont que des maximes développées, et qui prennent parfois, chez nous, le caractère de dissertations (tout l'acte II de *Cinna*). Nous aimons peut-être par dessus tout une suite de

raisons bien déduites, qui nous mène à une idée nette. D'autres ont mis dans la tragédie des effusions lyriques ou de magnifiques récits, parce qu'ils aiment voir l'homme chanter, prier, raconter et décrire, et sont passionnés pour la poésie pure ; d'autres y ont mis des transports de passion et de sensibilité ardente, parce qu'ils aiment voir l'homme vivre d'une vie véhémente et fougueuse, et sont curieux de réalité prise sur le vif ; nous y avons mis des réflexions, des leçons de morale, des discours bien conduits, parce que nous aimons voir l'homme penser, raisonner, déduire, et que nous sommes amoureux des idées claires.

VII

De cette entente du poème dramatique procède, chez nos auteurs, une manière particulière aussi d'entendre la peinture des caractères. Si on leur a reproché, et beaucoup trop, mais avec quelque raison, d'exposer à nos yeux des caractères abstraits, c'est que s'imposer une action une, courte et rapide, mène à s'interdire les développements détaillés, prolongés, l'anatomie minutieuse de caractères complexes. Si les caractères, dans notre poète dramatique, manquent parfois d'ampleur, c'est que notre poète a les yeux fixés sur l'action, « ne nous montre que le côté du caractère qui a rapport à l'action... et craint de mettre dans la bouche des personnages une seule pensée qui soit étrangère au drame lui-même [1]. » Si nos auteurs se sont presque interdit ces profondes et vastes études historiques qui forment comme le fond du drame anglais et qu'on y a tant admirées, c'est pour obéir encore à cet impérieux besoin de ramasser toute leur œuvre en une action nette et précise, qui

1. Mézières : *Shakspeare, ses œuvres et ses critiques.* (Racine opposé à Shakspeare.)

ne laisse jamais languir l'intérêt un peu agité et inquiet qui est vif de notre plaisir au théâtre.

C'était là faire bien des sacrifices et s'imposer bien des gênes. Nous aurions mauvaise grâce à nous en plaindre. C'est à ce prix que notre tragédie est devenue aux mains des grands artistes une œuvre si achevée et exquise. Ces sacrifices se sont tournés en avantages et ces gênes en secrets de l'art. — Forcés de présenter les développements de caractères en un espace restreint, nos poètes leur ont donné un relief extraordinaire; les lignes en sont marquées et se détachent avec une vigueur incroyable. Auguste en une seule journée, dégoûté du pouvoir tant convoité; puis, en présence du péril, sentant le proscripteur se réveiller en lui, et, tout en même temps, pliant sous les poids trop lourd d'une cruauté qui se lasse sans pouvoir s'arrêter, et déjà assailli de remords qui sont un commencement d'expiation; puis, déjà grand, mais cruel encore, mettant sa vengeance et la savourant dans la confusion savamment prolongée de son rival; enfin, d'un dernier effort, s'élevant jusqu'au pardon simple et tranquille, et désormais gardant le pouvoir parce que, pour la première fois, il y a trouvé ce par quoi il vaut : quel tableau complet d'une âme humaine, et, grâce à ce cadre étroit de la tragédie française, quels contrastes hardis et énergiques! — Peut-on regretter les évolutions de caractères, savantes et profondes, mais un peu lentes peut-être du théâtre anglais, quand on sait lire *Britannicus?* Dans cette journée de vingt-quatre heures, de dix peut-être, l'auteur a si bien pris ses mesures que tout Néron passe devant nos yeux, depuis l'enfant vicieux et lâche qui tremble devant sa mère en s'excitant à la braver, depuis l'amoureux sensuel mêlé de despote méchant qui adore les pleurs qu'il fait couler, depuis le comédien fat qu'on décide au crime en humiliant son amour-propre d'artiste, jusqu'à l'assassin hypocrite et froid qui tue en souriant, jusqu'au

parricide tranquille qui rêve le meurtre de sa mère en laissant tomber sur elle, nonchalamment, quelques mots d'ironie glacée. On s'étonne que tant de traits profonds, et j'en oublie, aient pu tenir en ces limites resserrées, et l'on remarque que c'est parce qu'ils sont ainsi ramassés, sans se confondre, qu'ils sont d'une si grande puissance sur l'esprit.

Telle je me figure la tragédie française en son ensemble, œuvre ingénieuse et forte d'un peuple plus sensé que passionné, plus épris de logique, de clarté et d'ordre que d'imagination, qui compose plus qu'il n'invente; chez qui souvent les sentiments sont des idées, mais qui enchaîne en un ordre parfait des idées justes; qui aime l'action, et la veut rapide tout en la voulant ordonnée, mesurée et précise en sa marche; qui, de plus, ayant un vif souci de la valeur pratique des idées, demanda sur son théâtre de grandes leçons mêlées aux grands événements; qui a imposé à sa tragédie le cadre le plus étroit, le plus gênant, le plus capable aussi des grands effets; du peuple enfin qui, tout en étant très artiste, a mis le plus de raison dans l'art.

Ayant ainsi déterminé la place qu'à notre jugement la tragédie française occupe dans l'histoire de l'art, nous pouvons maintenant examiner par quelles voies et de quelle marche, à ses débuts, elle s'est acheminée lentement vers le genre de perfection qui lui est propre.

CHAPITRE I

LA THÉORIE DE LA TRAGÉDIE AU XVIe SIÈCLE

I. La tragédie dans les idées du XVIe siècle : Les théoriciens : Thomas Sibilet, Pasquier, Pelletier du Mans, Ronsard. — Imitation de l'antiquité s'attachant à la forme plus qu'au fond.
II. Prédominance du goût latin sur le goût grec.
III. Influence d'Aristote. — Raisons de cette influence : — Aristote se rencontre en bien des points avec les penchants de l'esprit français, et les Français trouvent chez lui l'expression précise d'idées qui étaient les leurs.
IV. Goût plus spécialement français de moralités dans le théâtre. — A ce goût répond Sénèque. — Influence de Sénèque.
V. Toutes ces influences et tous ces goûts se trouvent ramassés dans Scaliger ; théories de Scaliger.
VI. Derniers théoriciens et critiques : Vauquelin de La Fresnaye, de Laudun d'Aigaliers. — Résumé.

I

Quelle idée se faisait un lettré du XVIe siècle d'une tragédie régulière, voilà sans doute la première question à se poser pour arriver à entendre dans quel esprit a été conçu le théâtre tragique français de la Renaissance. La théorie ne précède point la pratique, mais elle en sort, en résume l'esprit, et en trahit le secret. Consultons nos théoriciens dramatiques du XVIe siècle. Ils sont nombreux, ingénieux parfois, très au courant des choses de leur temps, et bons interprètes de la pensée de leurs contemporains, étant écrivains dramatiques eux-mêmes pour la plupart, stratégistes qui ont vu la mêlée.

Il faut ici bien tenir compte du progrès des temps. Les idées des critiques littéraires du XVIe siècle ont peu varié

en leur fond. L'amour de l'antiquité et le désir de la faire revivre ont été les sentiments constants et universels des lettrés de ce temps. Mais il y a bien des manières de comprendre et d'imiter l'antiquité. A mesure que la nouvelle école avance en âge et prend conscience de son génie propre, à l'ardeur indiscrète succède le soin de distinguer et la curiosité de choisir. Choisir étant s'attacher, parmi ce qu'on admire, à ce qu'on aime, le choix marque déjà le penchant naturel et un commencement d'originalité. Il convient donc de distinguer deux périodes : la première où nous ne verrons guère que la prise de possession téméraire et tumultueuse de l'art antique par les générations nouvelles; la seconde où nous pourrons démêler les inclinations des hommes de cette époque, à voir ce qu'ils ont adopté de préférence dans l'antiquité.

Les premiers théoriciens littéraires de la Renaissance, de 1548 à 1560 environ, ont pour commun caractère le sentiment très vif de la nécessité d'imiter les anciens, et une grande incertitude sur la manière dont on les doit imiter. Cette première génération de la nouvelle école est plutôt poussée par un sentiment fort que guidée par une idée juste, et très portée à prendre un mouvement d'entousiasme pour une théorie. Au fond, qu'y a-t-il dans l'éloquente *Défense et Illustrations de la Langue française*, sinon qu'il faut écrire en français et avoir le génie des anciens ? Quant à une doctrine précise sur le moyen de faire passer dans les œuvres françaises quelque chose du génie antique, n'est-il pas assez malaisé de l'y découvrir ?

Les autres ouvrages de critique de cette époque nous laissent dans le même embarras. Si l'on veut presser un peu cette critique superficielle autant que diffuse, il me semble qu'on reconnaîtra assez vite que ce qui frappe le plus les hommes de cette époque et ce qu'ils ont le plus hâte d'imi-

ter dans les œuvres antiques, c'est la forme extérieure de de ces œuvres. Il n'y a là rien d'étonnant. La forme est ce qui tout d'abord éblouit par la nouveauté, et séduit par la facilité de l'imitation. Au commencement de notre siècle, quand une pléiade de beaux esprits hasardeux eut la prétention de nous rendre le drame shakspearien, ce dont elle se montra le plus jalouse et fière fut l'absence des *unités*, l'entassement des cadavres sur la scène, et le style constamment lyrique. Ces choses toutes de forme et de premier regard semblaient être le génie même de Shakspeare, et l'on crut avoir apporté au théâtre une poétique nouvelle, parce qu'on avait osé poignarder en deçà, et non plus au delà du *portant*, qu'on s'était accordé huit jours au lieu de vingt-quatre heures, et qu'on avait remplacé les périphrases par des métaphores. De même, au XVIe siècle, formes et détails d'exécution des œuvres antiques, c'est où l'on court d'abord et où l'on s'attache. Les livres du temps sont pleins de conseils sur le menu détail du style, vides de théories générales et de doctrine. Les lettrés de 1550 ont été vivement frappés des beautés de premier regard que l'antiquité étalait à leurs yeux ; ils s'y sont tenus et en ont tiré une critique qui ne sait pas approfondir.

L'antiquité a de belles descriptions et les hommes du moyen âge en ont fort peu : les critiques de 1550 estiment qu'il faut décrire. Les anciens ont de larges et amples comparaisons que le moyen âge, en sa manière sobre et courante, n'a point connues : il faut comparer. Les anciens ont une grande curiosité du mot pittoresque, de l'expression vive et forte : il faut faire entrer ces beautés de style dans la vieille langue, un peu terne. — Pasquier, dans les anciens, qu'il aime tant, et dans ses contemporains qu'il encourage à « leur beau combat contre l'ignorance », n'admire guère que des choses de style, et parmi les choses de style, que des expressions pittoresques. On dirait un élève de rhétori-

que faisant un choix d'expressions en vue du vers latin. Remarquez les fragments de Virgile qu'il recueille complaisamment : ils sont tous descriptifs : « *Tam multa in terris crepitans salit horrida grando..... Constitit atque oculis Phrygia agmina circumspexit* » et, bien entendu, le fameux « *Quadrupetante putrem...* »[1] — A ces beautés de l'art antique il ne manque pas d'opposer ces délicatesses de Marot : « La vite virade, Pompaute peunade, Le saut soulevant, La roide ruade, Prompte pétarade, Ai mis en avant » (Épître d'un chevalier), et, avec plus d'admiration encore, cette description de l'alouette par Pelletier : « Elle guindée du zéphyre, Sublime en l'air vire et revire, Et y déclique un joli cry, Qui rit guérit et tire l'ire Des esprits mieux que je n'écry; » — vers excellents, au jugement de Pasquier, sans que l'auteur ait cru devoir « innover aucun mot fantasque, comme a fait depuis Du Bartas ». Et, voulant rivaliser d'expression pittoresque et d'harmonie imitative avec les anciens et les modernes, notre bon Pasquier entre lui-même en lice, et « s'essaye à représenter l'éclat du tonnerre par ces quatre vers :

» Jupin pour parer à l'outrage,
» Et à la détestable rage
» De ces furieux lougarous,
» S'éclatant d'un cry craqua tous. »

» Je vous couche par écrit toutes ces particularités, ajoute t-il naïvement, pour vous montrer que notre poésie française n'est pas moins accomplie en gentillesses que la latine. »

Il y a dans le premier jour de la *Semaine* de Du Bartas, une description du chaos, imité d'Ovide, où l'on trouve des vers estimables, comme ceux-ci :

1. *Recherches de la France* (VII, X.)

. . . . . Les plaines émaillées
N'épandaient leurs odeurs, les bandes écaillées
N'entrefendaient les flots, des oiseaux les soupirs
N'étaient encor portés sur l'aile des zéphirs.

Pasquier cite le passage ; mais ce n'est point les vers qui précèdent qu'il admire particulièrement ; c'est ceux qui vont suivre : « Encore que Du Bartas eût voulu en quelques vers imiter Ovide, il s'est rendu inimitable en ces quatre :

Le feu, la terre, l'air se tenaient dans la mer ;
La mer, le feu, la terre étaient logés en l'air ;
L'air, la mer et le feu dans la terre, et la terre
Dans l'air, la mer, le feu . . . . . .

Voilà l'excès, voilà la curiosité de la forme poussée d'une part jusqu'à la manie du pittoresque dans le style, d'autre part jusqu'à la manie du précieux et du jeu d'esprit. Ces lettrés un peu neufs aux belles choses, d'une culture immense, mais récente et précipitée, prennent souvent le joli pour le beau et le maniéré pour le joli ; tout clinquant leur est or.

Voyez comme ils prennent la forme pour le fond. Thomas Sibilet[1], le premier en date des critiques de la nouvelle école[2], intitule son petit traité *Art poétique français*. Il n'est rien de plus superficiel que cette poétique. Il n'y est guère parlé que des différentes sortes et mesure des *rymes*, *carmes* et *vers*, et de l'usage qu'on en fait dans le sonnet, le rondeau, le triolet, l'épitre, l'églogue, etc. De définitions, de préceptes généraux, de grandes règles d'art, peu ou point. « Sa critique se borne encore aux préceptes de versification ; elle n'a guère souci de pénétrer au fond des choses[3].

1. *Art poétique françois pour l'instruction des jeunes studieus* (1548).
2. Le premier. — Fabri (*le Grand et Vrai Art de pleine rhétorique*, 1544 est exclusivement le théoricien du passé. Il expose la poétique de Marot, et n'en sort point.
3. Egger, *Hellénisme en France*, XIVe leçon.

Le caractère extérieur de l'œuvre d'art est tout pour Sibilet. On sait ce qu'est la tragédie grecque; on sait ce qu'était la *moralité* du XVe siècle, sorte de tragi-comédie bourgeoise, mêlée d'allégorie et de satire. Sibilet ne voit qu'une différence entre la moralité et la tragédie, celle du dénouement : « La moralité française représente en quelque chose la tragédie grecque et latine, singulièrement en ce qu'elle traite faits graves et principaux. Et si les Français s'étaient rangés à ce que la fin de la moralité fût toujours triste et dolente, la moralité serait tragédie. » Sommes-nous assez loin en effet du fond des choses, et quel chemin à faire pour arriver au moment où le génie de l'art antique sera entendu!

« L'*Art poétique* de Jacques Pelletier du Mans », paru à Lyon en 1555, marque un progrès. Il s'y trouve bon nombre de réflexions fort justes, sur Sénèque le tragique par exemple, qu'il ne faut imiter « qu'avec jugement », n'étant « guère magnifique, ainçois pesant et obscur, et tenant beaucoup du changement (décadence) de la Latinité » ; sur les fautes que Virgile a su éviter, quand il imite Homère, abus d'épithètes, redites etc. ; sur les mots composés, à la mode alors, dont l'usage est recommandé avec discrétion. Mais nous regrettons, ici encore, le manque de considérations sur le fond des choses, et nous remarquons encore le souci trop marqué des ornements superflus. Mêmes recommandations que dans Ronsard sur l'usage des descriptions et peintures : « Ce qui enrichit bien un écrit sont les descriptions, comme de tempêtes, de paysages, d'une aurore, d'un minuit, d'une femme, pourvu qu'on ait cet avis de leur savoir donner leur lieu. » Il a moins de tendresse que Ronsard pour les comparaisons, dont il dit très judicieusement qu'elles « doivent être moins fréquentes que les autres figures » ; mais il me semble qu'il recommande trop complaisamment les métaphores et les allégories. Puis c'est une multitude

de préceptes minutieux sur l'emploi des mots, des substantifs, des adjectifs, des superlatifs, indications précieuses pour le philologue, et fort justes le plus souvent, mais qui remplissent une place où l'on se croirait autorisé à chercher des idées, des vues et des règles sur l'art du poète. Il y faut renoncer, et se contenter de cette définition, qui marque trop le peu de profondeur de cette critique du milieu du XVIe siècle : « L'office du poète est de donner nouveauté aux choses vieilles, autorité aux nouvelles, beauté aux rudes, lumière aux obscures, foi aux douteuses, et à toutes leur naturel, et à leur naturel toutes. » Il n'y avait point là, pour un poète du temps, grandes lumières à tirer au profit de son art.

J'ai tardé à parler de Ronsard, tenant à suivre l'ordre du temps, qui est ici de conséquence. Ronsard a laissé trois morceaux de critique littéraire, « *Abrégé de l'art poétique françois, à l'abbé d'Elbenne* » qui est de 1565, la première « *préface de la Franciade* » qui est de 1572, et la seconde « *préface de la Franciade* » qui est de 1584 (publiée en 1587). Malgré ces dates, je rattache encore Ronsard critique à la première génération des critiques littéraires de la Renaissance, parce que, jusqu'à la fin, il me semble bien être resté, à ce point de vue, l'homme qui a inspiré la *Défense et Illustration*, le critique plus enthousiaste que profond, et que le progrès du temps paraît lui avoir peu appris. On peut le considérer, si l'on veut, comme formant la transition de cette première génération à la suivante.

Ronsard, comme tous les hommes de cette époque, est avant tout amoureux de poésie lyrique. Elles sont très curieuses, et utiles à méditer, quoique s'écartant un peu de notre sujet, ses observations sur le caractère essentiellement musical de la poésie, ou plutôt de la versification. Il estime que « la poésie sans les instruments, ou la grâce d'une ou plusieurs voix, n'est nullement agréable » ; il re-

commande de prononcer à haute voix et même de « chanter » en composant, et ajoute cette réflexion profonde et féconde : « L'oreille est certain juge de la structure du vers, comme l'œil de la peinture d'un tableau [1]. »

Par une suite naturelle, il est partisan de tout ce qui entre dans la poésie lyrique, comparaisons, descriptions, pittoresque : « Tout ainsi qu'on ne peut dire un corps humain véritablement beau et plaisant, s'il n'est composé de sang, veines, artères et tendons, et surtout d'une plaisante couleur ; ainsi la poésie ne peut-elle être plaisante ni parfaite sans de belles inventions, descriptions, comparaisons, qui sont les nerfs et la vie du livre, qui doit forcer les siècles... Tu n'oublieras pas les comparaisons, les descriptions de lieux, fleuves, forêts, montagnes, de la nuit, du lever du soleil, du midi, des vents, de la mer, des dieux et déesses avec leurs propres métiers, habits, chars et chevaux, te conformant en ceci à l'imitation d'Homère [2]. » — « Il faut illustrer les vers de comparaisons bien adaptées, de descriptions florides, c'est-à-dire enrichies de passemens, broderies, tapisseries, et entrelassemens de fleurs poétiques... [3] » Il cite à l'appui et comme exemples « cette brave et excellente description du sacerdote de Cybèle dans l'onzième livre des Énéïdes, et cette invétérée querelle des deux bonnes dames Junon et Vénus au dixième. » — « Relisant telles belles conceptions, s'écrie-t-il, tu n'auras cheveu sur la tête qui ne se dresse d'admiration. »

On voit ce qui excite l'émulation de Ronsard, la vive et riche couleur dont la poésie antique revêt les choses. L'image forte a beaucoup de pouvoir sur les hommes ; elle ébranle l'imagination d'un coup soudain et la ravit. Ces prestiges sont d'autant plus puissants qu'ils se produisent

1. *Abrégé de l'art poétique françois.*
2. *Ibid.*
3. *Préface de la Franciade* (la deuxième.)

après une période littéraire où s'est peu montrée l'imagination dans l'expression. Les hommes de notre siècle ont connu ces enivrements. Ronsard s'y complaît, et dans une page vraiment belle, très connue, mais que je ne puis me résoudre à ne pas citer, il donne à la fois le précepte et l'exemple de ce style pittoresque qu'il aime si fort : « Tu n'oublieras pas, aussi, la piste et battement du pied des chevaux, et représenter en tes vers la lueur et splendeur des armes frappée de la clarté du soleil, et de faire voler les tourbillons de poudre sous les pieds des soldats et des chevaux courants à la guerre, le cri des soldats froissés de piques, brisement de lances, accrochement de haches, et le son diabolique des canons et arquebuses, qui font trembler la terre, froisser l'air d'alentour... [1]. » Nous retrouverons Ronsard tout à l'heure, et nous verrons qu'il ne s'est pas toujours tenu uniquement aux observations qui ne touchent qu'à la forme et à la surface. Toujours est-il que ce genre de considérations tient la plus grande place dans ses trois traités didactiques.

II

Ainsi allaient les *avant-coureurs* de la Renaissance, comme parle Pasquier, pleins d'une ardeur souvent indiscrète, enchantés des pays nouveaux qui s'offraient à leurs regards ; mais peu capables de discernement, se récriant aux faux brillants et se plaisant aux menus détails, ne se rendant pas toujours compte de la valeur vraie des belles choses qu'ils rencontraient, et croyant trop vite avoir approfondi quand ils avaient admiré. A partir de 1561 [2] la critique devient plus sûre d'elle-même ; elle cherche ses lois,

1. *Préface de la Franciade* (la deuxième.)
2. Date de la *Poétique* de Scaliger.

elle les rédige, et, aux règles qu'elle invente ou qu'elle emprunte, on reconnaît les penchants secrets qui la guident.

Ce que je crois remarquer à partir de cette époque dans la critique littéraire, c'est d'abord la prédominance du *goût latin* sur le *goût grec*, ensuite l'influence croissante et de plus en plus absorbante d'Aristote. Ces deux goûts s'expliquent aisément, et nous sont des indices sur les voies où s'engageait dès lors l'esprit français. Le goût latin se distingue en général du goût grec en ce qu'il est, en général, plus méthodique, plus ordonné. Le fond d'un Romain, pour ainsi dire, était l'amour de la règle, le souci de la loi, la religion de l'ordre. Pour nous servir d'une expression toute latine, le peuple romain était le peuple discipliné par excellence. Nation de législateurs, de soldats et de prêtres, dans la cité, dans le camp, dans le temple, dans la maison même, ils ont tout réglé minutieusement par des rites précis et rigoureux. Ce caractère ne laisse pas de se retrouver dans leur littérature et dans leur art. La raison et ses charmes sévères inspirent plus souvent l'artiste romain que l'artiste grec. Or justesse, mesure, régularité, ordre, raison, s'ils sont qualités latines, sont aussi qualités françaises à un très haut point. Nons étions donc héritiers des latins avant même de les bien connaître; et, venant à les pratiquer de plus près, nous nous sommes attachés, en leurs ouvrages, à des qualités qui étaient les nôtres. Nous avons répété bien souvent que la littérature latine était la littérature classique par excellence. C'était une manière de dire que la littérature latine était celle que nous prenions le plus volontiers pour modèle, y trouvant les enseignements dont s'accommodaient le plus aisément nos propres inclinations. Nous nous sommes depuis rendu une raison exacte de ce parentage. Au temps de Ronsard, c'était d'un mouvement naturel que nous allions droit aux latins, et faisions d'eux notre plus cher entretien.

Cette préférence n'est pas douteuse. Déjà dans Ronsard [1] on peut remarquer avec quel soin le chef du chœur de la Pléïade tire ses exemples de l'antiquité latine, et aussi avec quel bonheur il apprécie généralement les écrivains latins. Il en faut dire autant de Pasquier, de Scaliger, de Pelletier, de Vauquelin de la Fresnaye: c'est toujours la littérature latine qui fournit matière à leurs leçons. On sait que Montaigne relève presque exclusivement des Latins, s'en pénètre, en nourrit sa mémoire et sa pensée. On sait que la langue de ce temps, si ardemment qu'on étudiât le grec, et encore qu'Henri Estienne démontrât la conformité du grec et du français, est presque toute latine en son tour, en sa couleur, en ses locutions [2]. Aussi bien la langue latine elle-même, on la parle partout, dans la chaire, à l'école, au palais, dans les pamphlets même, et dans les lettres particulières, et dans les petits vers qu'on envoie à ses amis pour les féliciter de leurs ouvrages. Le génie latin, qui s'est glissé en nous par tant de canaux divers, la théologie, le droit, la scolastique, accroît ses forces de tout ce que la culture littéraire de la Renaissance apporte en droite ligne de Rome [3]. Le génie grec, au milieu de tout cela, ne trouve pas ouverture suffisante pour pénétrer profondément. C'était l'occasion pourtant. L'ébranlement donné aux esprits par la révélation de l'antiquité eût pu tourner au profit du véritable art antique et jeter le goût français en pleine école grecque. Nous y eussions peut-être gagné. Mais n'est-ce pas un indice des penchants secrets de notre esprit que cette pente qu'a suivie notre goût vers l'antiquité latine, alors même que les deux antiquités se

1. Ouvrages cités.
2. Voir Egger, *Hellénisme en France*, xe leçon.
3. Voyez les confidences que nous fait Th. de Bèze sur ses premières études et occupations littéraires. Il n'y est question que des latins. Auteurs favoris : Virgile, Ovide, Tibulle, Catulle, Martial... (Préface autobiographique du volume intitulé : *Theodori Bezæ poemata*. Sous titre : *Ex Buchanano aliisque insignibus poetis excerpta*. — Sans date et sans nom d'éditeur.)

présentaient ensemble à notre admiration ? Plus tard l'habitude prise s'ajouta à l'impulsion première, et nos lettres prirent cette marque latine que tout le monde a reconnue dans notre XVIIe siècle.

III

L'influence d'Aristote, à partir de 1561, est plus visible encore. A vrai dire, surtout en ce qui concerne les théories de critique dramatique, l'autorité du péripatétique n'a jamais disparu en France. Cet oracle du moyen âge conserve toujours le prestige d'un nom imposant, même au moment où l'on essaye de se soustraire à ses lois et à ses rites. Voici que dans le temps même où Ramus ébranle Aristote philosophe, par Vida, par Horace, plus tard par Castelvetro, Aristote critique littéraire s'impose à l'attention des auteurs et s'acquiert bientôt leur obéissance. Grévin, l'auteur de la *Mort de César*, dans la préface de cette tragédie (1562), donne formellement les définitions aristotéliques de la Tragédie et de la Comédie comme les règles désormais établies de ces deux genres d'ouvrages. — Juste à la même date Jean de La Taille, dans son *Art de la Tragédie à très haute princesse Henriette de Clèves, duchesse de Nevers*, se montre disciple très intelligent et très fidèle d'Aristote. Il ne tombe plus dans l'erreur de Sibilet qui reconnaissait la tragédie antique dans la moralité. Il repousse celle-ci avec le dédain outrageant dont la flétrissait Du Bellay ; il n'y voit « ni sens, ni raison, mais des paroles ridicules avec quelque badinage et autres jeux qui ne sont pas *selon le vrai art et au moule des anciens.* » Il voudrait bien « qu'on eût banni de France telles amères épiceries » (mot de Du Bellay. La vraie tragédie est tout autre. Il en donne une définition par énumération qui peut se résumer ainsi : une

peinture émouvante des grandes infortunes historiques. — Comme Aristote, il veut que la fable soit forte et pathétique de soi, et non pas seulement par le secours d'ornements étrangers : « Il faut que le sujet en soit si pitoyable » et si poignant de soi qu'étant même en bref et nûment » dit engendre en nous quelque passion. » — Comme Aristote, il veut que les mœurs soient bonnes, sans pourtant que les personnages soient « du tout bons », c'est-à-dire trop parfaits, ni « du tout gens de bien et de sainte vie, » comme un Socrate. » — Comme Aristote il attache grande importance à la composition, qu'il faut savoir « bien bâtir, » et la déduire de telle sorte qu'elle change, transforme » et manie et tourne l'esprit des écoutants de ci de là (sou- » venir d'Horace)... et faire qu'ils voient maintenant une » joie tournée tout soudain en tristesse, et maintenant au » rebours, à l'exemple des choses humaines » (souvenir d'Aristote). On voit que l'esprit de la *Poétique* est assez manifeste dans cet essai, incomplet encore, de théorie dramatique.

Nous retrouvons ici Ronsard, quoique ce ne soit que tardivement, ce me semble, qu'il s'est occupé des règles d'Aristote. Dans cette préface de la *Franciade* [1] que nous avons citée plus haut, on rencontre quelques traces évidentes de la doctrine aristotélique. C'est la distinction si profonde du Stagirite entre l'historien et le poète, celui-ci s'attachant « au vraysemblable et au possible, l'historiographe suivant pas à pas la vérité. » C'est l'*unité de temps* qui apparaît, presque pour la première fois, en toute la rigueur que lui ont donnée les Français, c'est-à-dire beaucoup plus stricte que dans Aristote : «...d'autant qu'elles » (les tragédies et les comédies) sont bornées et limitées » de peu d'espace, c'est-à-dire d'*un jour entier*. » Et Ron-

1. Dans la première (1572) comme dans la seconde (1584.)

sard insiste sur ce point, et, pour plus de précision, conseille de ne pas dépasser le laps de temps qui va « d'une minuit à la minuit suivante » [1]. Aristote n'avait pas été aussi rigoureux ; et voilà que commence cette exagération des leçons et règles d'Aristote qui devait devenir un véritable fléau pour nos tragiques. Déjà, bien antérieurement à la préface de la *Franciade*, dans l'*Art poétique à d'Elbenne* (1565), Ronsard, sans rien citer d'Aristote, témoigne qu'il connaît la Poétique en y renvoyant son lecteur.

A ces préfaces, où les poètes semblent vouloir se rendre compte des lois de leur art, à ces consultations sur des points de critique littéraire, on peut reconnaître que le vif besoin d'une discipline s'est fait sentir à ces esprits qui semblent si aventureux. C'est là un penchant qui nous est familier. La critique forme une part considérable de notre littérature classique, soit en vers soit en prose. Nos plus grands écrivains, Pascal, Corneille, La Bruyère, Fénelon, Voltaire, Buffon, Victor Hugo, nous ont laissé leurs idées sur l'art d'écrire chacun nous faisant comme la confidence de ses goûts littéraires et de ses procédés. Boileau, critique en vers, occupe dans notre littérature une place de premier rang. — Mais que ce soit Aristote qui si promptement soit devenu le législateur de notre art poétique, cela est caractéristique aussi, et vaut qu'on s'arrête un moment à l'expliquer.

Si les premiers critiques dramatiques français se sont rangés d'abord aux théories d'Aristote, je crois qu'on pourrait dire que c'est parce qu'Aristote est, en vérité, le premier en date des critiques dramatiques français. Les Français ont trouvé chez lui réduites en règles d'art leurs secrètes inclinations, et n'ont presque appris avec lui qu'à se rendre un compte exact de leur pensée propre. Ce n'est

1. Seconde préface de la *Franciade*.

qu'au premier abord qu'il paraît téméraire d'avancer qu'Aristote est beaucoup plus l'interprète du génie dramatique français que du génie dramatique des Grecs. Cette conclusion est celle où l'on arrive assez vite quand on étudie la *Poétique* en regard des chefs-d'œuvre que nous ont laissés les dramatiques athéniens. Patin observe avec sa sûreté de jugement habituelle qu' « *il est des tragédies* » *grecques regardées sans contestation comme des chefs-* » *d'œuvre qui ne sont nullement conformes à ces règles* » *trop absolues...* » On peut aller jusqu'à dire qu'il est fort peu de tragédies grecques qui trouvassent grâce au tribunal du Stagirite.

Ces drames grecs où l'action est si faible que bien souvent nous la cherchons, dont l'intrigue est souvent si flottante, où les peintures de caractères et de mœurs ont toute la place que l'intrigue n'a point, où il y a si peu de surprises, si peu de péripéties, si peu de coups de théâtre, ces drames tout artistiques, faits souvent pour exciter un intérêt plutôt contemplatif que dramatique au sens moderne du mot ; comment en reconnaître l'esprit dans cette Poétique où il nous est dit que l'action est l'âme de la tragédie, qu'à l'action doivent être subordonnés les caractères et les mœurs comme les moyens au but, que la composition de la fable est l'office essentiel du poète, que la tragédie par excellence est implexe et non simple, que la composition doit être soutenue de péripéties, de reconnaissances, de coups de théâtre et de surprises, que la tragédie doit avoir un dénouement nécessairement malheureux... ? Plus on lit la *Poétique*, plus on est étonné de la distance qui sépare ici de la pratique la théorie qui en est sortie.

La raison en est sans doute d'abord que nous avons la théorie dramatique d'Aristote et que nous n'avons pas le théâtre du temps d'Aristote. Il est très probable qu'à la grande tragédie grecque du siècle de Périclès, succéda

une tragédie qui se rapprochait en quelque mesure du drame moderne et où l'action proprement dramatique acquit une importance prépondérante. Aristote semble l'indiquer lui-même quand il nous dit que « les auteurs anciens étaient plus capables de s'appliquer au style et à la peinture des mœurs que de combiner un enchaînement d'incidents », et aussi que « les mœurs sont précisément ce qui manque chez la plupart des auteurs modernes » [1]. De là dans la *Poétique* une sorte de portrait d'un original que nous n'avons plus en son entier.

Ajoutez qu'Aristote n'est pas un poète, quoi qu'en pense Scaliger, qui met son génie poétique de pair avec celui de Pindare; c'est avant tout un logicien. A ce titre « il s'est plus occupé de la forme que du fond...; il trace le cadre tragique, » comme dit Patin, plus qu'il ne pénètre le profond de l'art. Schlegel le lui a assez et trop reproché. Ce penchant à considérer plutôt la construction matérielle de l'œuvre d'art que l'esprit qui l'anime, est le premier trait de la critique aristotélique, et celui auquel on peut, je crois, ramener tous les autres. Aristote a vu dans l'action le fond du drame. « Le but de la tragédie est une action et non une manière d'être. » — « Le poète tragique est avant tout un créateur de fables, c'est-à-dire d'enchaînements d'actions. » Par suite, comme importance, les caractères viennent après l'action. » Le poète devra peindre les mœurs en vue de l'action, et non imaginer des actions pour peindre des mœurs [2]. » Tout cela s'enchaîne, mais n'est guère conforme au caractère de la tragédie classique grecque. Peut-on dire que Sophocle conçoit le caractère d'Œdipe en vue de l'action qui consiste à s'arracher les yeux, que tout le développement de ce grand caractère n'est qu'un moyen pour arriver à cette fin? N'est-il pas plus naturel d'en-

1. Aristote : *Poétique*, VI.
2. Chapitre VI.

tendre que le but de l'œuvre est la peinture du caractère d'Œdipe, et que l'action est un des moyens dont le poète se sert pour exprimer le caractère ? Et encore, dans l'*Œdipe-Roi* il y a une action d'une certaine importance. Que dirons-nous là, où, pour ainsi dire, il n'y en a pas ? En vue de quelle action Sophocle nous fait-il la peinture d'Œdipe à Colone ? Voilà donc une œuvre faite de moyens qui n'ont pas de but ? Voilà donc une tragédie qui n'est pas une tragédie ? N'est-il pas plus juste de croire que les Grecs admettaient fort bien que la tragédie fût la peinture d'une manière d'être, ayant pour principal moyen d'expression l'action ?

Mais poursuivons la série des déductions d'Aristote. — Si l'action est le but du drame, les autres parties dont le drame est fait, non seulement doivent être subordonnées à l'action comme des moyens au but, mais encore céder le pas comme importance matérielle. Aussi mieux vaut une tragédie sans caractères qu'une tragédie sans action, « car il peut y avoir une tragédie sans mœurs, il ne peut y avoir une tragédie sans action [1]. » Une tragédie sans mœurs, voilà qui nous éloigne bien, ce semble, de ce que les contemporains de Périclès appelaient une tragédie. — Une tragédie sans action, voilà qui n'est point pourtant si éloigné de certaines œuvres de tragiques grecs. Il ne faudrait pas oublier que *Prométhée enchaîné* est une tragédie grecque, et aussi les *Troyennes*.

Si l'action est la partie la plus importante de la tragédie, deux conséquences suivent tout d'abord, la nécessité de l'unité d'action, la nécessité d'une intrigue forte et variée.

Il faut que action soit une si elle est « l'âme de la tragédie ». Ceci est de la logique la plus rigoureuse. On peut supposer une tragédie qui soit la peinture du développe-

1. Chapitre VI.

ment d'un caractère. Cette tragédie aura pour unité l'unité du personnage même. Elle ne sera point finie tant que le caractère du héros ne sera pas arrivé à un certain état où l'on peut supposer qu'il doit rester. — Si vous supposez au contraire une tragédie dont le fond soit l'action, pour que la tragédie soit une, il faut que l'action soit une. Le point de vue est changé : Ce n'est plus autour d'un caractère, c'est autour d'un fait que le drame tourne comme autour de son centre. Aussi, très conséquent en ceci comme toujours. Aristote qui songe à peine à l'unité de temps, qui ne connaît pas l'unité de lieu, fait de l'unité d'action le font de sa législation.

Tout le reste découle de ces principes. L'importance prépondérante de l'action et l'unité d'action supposent une intrigue forte. On sait si l'intrigue est forte chez les Grecs. Aristote veut qu'elle le soit. « Les tragédies implexes sont de beaucoup supérieures aux tragédies simples [1] » (qui ne sont que des fragments épiques mis sur la scène — Eschyle). — « Une tragédie ne doit nullement ressembler à » une composition épique [2]. » — « Une tragédie se compose » d'un nœud et d'un dénouement, et il faut apporter le même » soin à bien dénouer qu'à bien nouer [3]. » ce qui est la définition de l'intrigue bien faite et la recommandation de la bien faire. — Quand on voit le principal mérite d'un drame dans l'intrigue bien faite, on veut des *situations* frappantes et qui entraînent et captivent les âmes, ψυχαγωγικὰ. Aristote les recommande avec instance : « Qu'un frère veuille tuer son frère, une mère son fils, un fils sa mère, ou quelque chose de semblable, voilà ce qu'il faut chercher [4]. » — De là encore ces préceptes multipliés jusqu'à la minutie sur ce qu'Aristote lui-même indique comme étant les parties

1. Chapitre XIII.
2. Chapitre XVIII.
3. *Ibid.*
4. Chapitre XIV.

essentielles de l'intrigue, les péripéties et les reconnaissances [1]; enfin sur les surprises et les coups de théâtre, ces crises de l'intrigue qui doivent être à la fois inattendues et logiquement amenées (παρὰ τὴν δόξαν, δι' ἄλληλα) [2].

N'est-il pas vrai que tous ces préceptes s'appliquent mieux à la tragédie française qu'à ce que nous connaissons de la tragédie grecque? Ce souci de l'action, de l'intrigue, des surprises, qu'est-ce autre chose que l'intérêt de curiosité? Qu'est ce autre chose que l'attente inquiète et irritée de l'événement? Tous les penchants français, appliqués aux choses du théâtre, goût d'une composition bien ordonnée, souci d'une intrigue piquante, amour de la logique, curiosité, trouvaient dans Aristote comme leur expression arrêtée, en une forme décisive et impérieuse qui n'est pas, non plus, pour nous déplaire.

Il n'est pas jusqu'aux lacunes mêmes de l'œuvre, si forte, mais incomplète d'Aristote, qui ne dussent contribuer à son crédit. Ne parler de la mélopée, dans une étude sur le théâtre grec, que juste assez pour ne pas l'avoir oubliée; mépriser franchement cette partie de l'œuvre dramatique si importante dans l'ensemble artistique de la tragédie athénienne, et qui s'appelle le spectacle [3]; croire, ce qui peut sembler téméraire quand il s'agit du théâtre grec, que « la tragédie subsiste sans la représentation et sans les acteurs » [4]; toucher très superficiellement les questions des caractères au théâtre, de l'étude des mœurs, etc., c'est autant de points constestables chez un auteur qui s'est proposé sans doute de nous donner une idée complète du théâtre des Grecs; c'est autant de chances d'être aisément entendu et docilement suivi d'un peuple qui devait ne jamais

1. Chapitre VI.
2. Chapitre IX.
3. « Le spectacle est étranger à l'art... C'est l'œuvre du charpentier plutôt que du poète, » (Chap. VI.)
4. Chapitre XV.

adopter au théâtre le mélange du tragique et du lyrique, ne jamais accorder à la partie plastique et décorative une place honorable sur la scène, ne jamais donner aux développements de caractères une importance qui fût au détriment de l'action, qui devait enfin créer une tragédie presque aussi agréable à lire qu'à contempler, et qui ne perd pas extrêmement à passer de la scène au livre. Aristote devait donc s'accommoder à notre naturel, et par ce qu'il a négligé. Ceci est vrai surtout au XVIe siècle. Plus tard cette autorité d'Aristote s'accrut à la vérité, répondant bien aux idées générales du public sur la tragédie, mais devint aussi très gênante, à mesure que ce qu'il y avait de génie poétique, créateur, dans la nation, se développa aussi et éclata. Critique et inspiration se génèrent, l'un restant avec Aristote, l'autre, de libre essor, allant plus loin; et l'on vit ce spectacle d'un grand tragique, aristotélicien soumis et dévot quand il expose ses idées de critique dramatique, désobéissant à Aristote, ou dépassant, quand son démon l'entraîne au delà.

IV

A l'influence du goût latin et à l'influence d'Aristote, il faut ajouter certaines inclinations particulières qui achèveront de marquer le caractère de la critique littéraire à cette époque. Ce goût d'enseignement moral que nous avons remarqué dans notre littérature dramatique, nous le trouvons déjà très vif chez les hommes de la Pléiade. On sait qu'ils mettent *entre guillemets* les sentences et maximes générales qu'ils mêlent à leurs discours. — Ils vont plus loin. De ces maximes ils font des recueils comme pour ramasser toute la substance de leur enseignement moral. Il y a une édition du *Grant Térence* qui contient un appendice

« des fleurs, phrases... » (voilà pour le souci de la forme) « sentences et maximes » (voilà pour le tour d'esprit didactique) du poète latin. — Ils me semblent être tout à fait d'accord sur le but que doit poursuivre le théâtre : ce doit être l'instruction. Ronsard déclare [1] que « la Tragédie et la Comédie sont du « tout didascaliques et enseignantes, et » qu'il faut qu'en peu de paroles enseignent beaucoup. » C'était déjà avant la Renaissance un caractère du théâtre français que cette prétention *didascalique*. M. Cougny [2] fait remarquer que le théâtre se piquait d'être pour les prédicateurs un auxiliaire. Plus d'une œuvre à cette époque (avant 1550) porte le titre de *Sermon*. Une tragédie de Pierre Matthieu a pour sous-titre « ... où l'on verra les tristes effets de l'orgeuil et désobéissance ». Une autre tragédie du même temps a pour sous-titre encore : « Sermon » joyeux et de grande valeur pour tous les fols qui sont des- » sous la nue pour leur montrer à sages devenir. » — Pelletier du Mans loue surtout Sénèque le tragique de ce qu'il est *sentencieux*. — Joachim Du Bellay ne manque pas de dire qu'il faut que tout ouvrage soit orné de « graves sentences ». Nous verrons plus loin à quel point Scaliger est de son avis.

Notons encore, quoiqu'il fût encore faible en ce temps et dût ne se développer que plus tard, le goût de la rapidité et du mouvement dramatique. Ils ne le montrent guère dans la pratique. En théorie ils le laissent voir déjà, très d'accord en cela aussi avec Aristote; car la conséquence d'une intrigue forte et serrée est la rapidité progressive du mouvement, qui nous plaît si fort, Jean de La Taille ne se borne pas à prescrire, comme on l'a vu plus haut, qu'il faut « savoir bien bâtir, disposer et déduire » la composition dramatique ; il veut encore qu'elle soit « bien entre-lassée,

1. Seconde préface de la *Franciade*.
2. *Des Représentations dramatiques au XVIe siècle*.

» meslée, entrecouppée, reprise... *qu'il n'y ait rien d'oisif,* » *d'inutile, ni rien qui soit mal à propos.* » Ne croirait-on pas entendre déjà Voltaire, si soucieux d'intrigue pressée et vive, et vraiment courroucé quand il trouve un instant la scène vide, ou une réflexion qui ne tend pas droit au dénouement, ou un personnage qui entre ou sort sans raison expresse et manifeste nécessité [1]?

J'ai parlé de sentences et nommé Sénèque. Sénèque le tragique a joui du grand crédit à cette époque, et cela était naturel. Comme Aristote répondait à notre goût de composition ordonnée et logique, Sénèque répondait à nos goûts de moralistes, à notre souci d'enseignement par le théâtre, Il satisfaisait aussi nos penchants oratoires, la pente naturelle que nous avons à développer brillamment les idées générales. Sénèque est à la fois moraliste et orateur ; à ces deux titres il devait nous plaire. Il semble avoir plu à nos pères par tous ses côtés. Érudits à ce point que telle composition lyrique de Ronsard a besoin d'un commentaire mythologique perpétuel, ils se plurent à « cette stérile abon- » dance de lieux communs de toute sorte, poétiques, mytho- » logiques, géographiques, politiques » (Patin) ; hantés de rêveries stoïciennes [2] comme il arrive aux époques troublées, « ès calamités publiques, » ils admirèrent ces belles doctrines d'intrépidité et de constance tournées en si beau style oratoire. Le style encore les charma, et cette énergie un peu apprêtée des traits du tragique latin. Comprendre la naïveté et la simplicité est le dernier effort du goût, et l'enfance des littératures s'engoue assez aisément des charmes artificiels des littératures de décadence. Pour tant

1. Ainsi déjà Pelletier du Mans (1555) louait nos romans français, et Virgile en même temps, de savoir suspendre la curiosité du lecteur « désireux et hâtif d'aller voir l'événement ». (Cf. Egger, *Hellénisme en France.* 17e leçon.)

2. Guillaume du Vair : Traduction du *Manuel d'Epictète, — Philosophie morale des Stoïques, — Constance et consolation ès calamités publiques,* etc.

de raisons Sénèque fut l'enchantement du XVIe siècle. Il n'est pas douteux qu'il fut mis par cette génération littéraire au même rang que les tragiques grecs, et plus lu qu'eux. Et il est si vrai qu'il s'accommodait bien à certaines inclinations qui ont subsisté longtemps chez nos auteurs, que son autorité a survécu au règne de la Pléiade. L'ennemi juré de la Pléiade, Malherbe, en fait un de ses auteurs favoris [1], parce que Malherbe, s'il est un écrivain plein de raison et de jugement, n'est pas un écrivain simple, et aime à laisser voir en son style la marque d'une heureuse curiosité et la trace d'un bel effort.

Penchant à s'attacher, dans l'imitation des œuvres antiques, à la forme plutôt qu'au fond; plus tard prédominance du goût latin sur le goût grec; influence de Sénèque, et, avec Aristote, commencement de notre goût pour l'action et la logique dramatique, et, avec Sénèque, commencement de notre goût pour le théâtre sentencieux et oratoire, telles sont les principales inspirations, plus ou moins confuses, auxquelles les critiques dramatiques du XVIe siècle nous semblent s'être conformés, auxquelles les écrivains dramatiques du XVIe siècle nous semblent avoir obéi.

V

Un homme résume en toutes ses inspirations diverses, et, avec plus ou moins de précision, les réduit en lois, c'est Scaliger. Nul ne montre mieux à quel point c'est à la forme extérieure de l'art que se sont tenus les critiques littéraires du temps. Veut-il déterminer le caractère que doit avoir un sujet tragique et où l'on pourra trouver la tragédie?

1. *Vie de Malherbe*, par Racan.

C'est à des signes tout superficiels et accidentels qu'il le reconnaît. Ainsi l'on saura que l'*Odyssée* n'est autre chose qu'une tragédie, et que l'*Iliade* n'est nullement une tragédie : « *Quis nescit Odysseam esse verissimam tragœdiam, in Iliade autem nullum tragœdiæ filum*[1] ? » Pourquoi cela ? C'est que dans *l'Iliade* il y a des morts dès le commencement et dans toute la suite. « *uno tenore perpetuæ mortes : jam incipit a peste, quæ plus hominum absumpsit quam universum bellum. Ea definit in unius tantum morte.* » Mais elle finit par la mort d'un seul homme : ce n'est donc pas une tragédie ; car la tragédie doit avoir un dénouement plus malheureux que ses principes, et c'est à quoi on la reconnaît.

L'*Odyssée* au contraire commence et poursuit gaiement. Ce ne sont que jeux, noces, festins et danses ; à peine une morte aperçue çà et là : « *Contra in Odysseæ tractu unus tantum moritur Elpenor, ipseque ebrius. Nam cæterorum sociorum interitus unico pœne verbo involvitur sine affectu ullo prope modum. Jam est imago nuptiarum, convivia, cantus saltationes.* » Mais l'*Odyssée* est pleine de morts au dénouement : « *In fine autem proci interficiuntur.* » Donc voilà une tragédie. — Autre signe plus frappant encore : il y a un Dieu et une machine, « *et intervenit* Θεὸς ἀπὸ μηχανῆς », ce qui est le propre de la tragédie, « *quod tragœdiæ proprium est.* » L'Odyssée est donc une tragédie : il n'y a rien de plus clair [2]. Et l'homme qui se plaît à ces puérilités est nourri d'Aristote, et il a lu cette distinction simple et profonde de la tragédie et de la comédie, qui est que le tragique peint les hommes plus grands que nature.

1. *Poetice*, liber I, caput V.

2. Cette distinction entre la tragédie et la comédie est très ancienne. Dante la donne déjà (Dédic. du Paradis) : « *Comœdia differt a tragœdia per » hoc quod tragœdia in principio est admirabilis et quieta, in fine fœtida et » horribilis ; comœdia vero inchoat asperitatem alicujus rei, sed prospere ter- » minatur.* »

et le comique tels qu'ils sont plus ou mauvais! Plus ingénieux que vigoureux d'esprit, Scaliger, nous le verrons de plus en plus, comme beaucoup de ses contemporains, s'attache aux petits côtés des questions, et n'en saisit pas toujours l'ensemble.

Ainsi ne nous étonnerons-nous point de retrouver dans Scaliger cette curiosité de la forme qui se montre et éclate dans le goût du pittoresque. Les chapitres II et IX du livre III sont remplis de citations qui rapellent celles que nous avons recueillies chez Pasquier. Toutes portent sur des détails descriptifs : « *Namque humeris de more habilem...* » — « *Virgatis lucent sagulis.* » — « *Aureus ex humeris sonat arcus...* » — « *Ora modis pallentia miris...* » — « *Cui plurima mento Canities inculta jacet.* » — « *Sordidus ex humeris...* » — « *Tollit se arrectum quadrupes et calcibus auras Verberat : effusumque equitem super ipse secutus Implicat ejectoque incumbit cernuus armo.* » — Ces fragments de style descriptif, il les multiplie à satiété, au détriment d'études plus importantes. Ces imaginations du XVIe siècle, même celles des savants qui ne sont pas poètes, sont comme obsédées de ces couleurs vives, de ces dessins nets, de ces images larges et fortes, qui sont dans le génie des anciens, mais qui ne sont pas tout le génie des anciens. On les prendrait pour des *romantiques* de 1830, toujours à l'affût d'une image éclatante et riche, d'un beau vers plein de couleur, et nous-même, cheminant tout à l'heure à travers les citations de Scaliger, nous nous abandonnions au plaisir d'étaler devant nos yeux une gerbe de fleurs éclatantes.

Quand il entre plus au fond des choses, Scaliger est purement disciple d'Aristote. Il ne s'en distingue qu'en deux points : Quand Aristote est profond, il ne peut le suivre jusqu'au bout ; quand Aristote est étroit, il est plus étroit qu'Aristote. Il sait, par exemple, comme Aristote, que l'histoire est la matière du poème épique ; mais la remarque si

importante et si féconde d'Aristote que la poésie a un caractère plus philosophique que l'histoire, il ne sait pas la mettre en lumière. Il trouve sur son chemin la célèbre κάθαρσις ; Il ne faut jamais reprocher à quelqu'un de n'avoir pas compris la κάθαρσις ; mais, du moins, je voudrais qu'il eût proposé son hypothèse sur ce point si délicat d'interprétation. — Hors de ces endroits difficiles, il prend Aristote tout entier, en poussant ses règles, déjà rigoureuses, à leur extrême rigueur. Aristote laisse en un rang inférieur, dans l'ouvrage dramatique, la musique et le spectacle : Scaliger les supprime : « *Melodia extra rem penitus est*[1]. » — « *Tanto longior est apparatus*[2]. » Et la raison, assez singulière, est que tout le reste va aux oreilles, le spectacle ne va qu'aux yeux : « *Sane cœtera ad aures : apparatus ad oculos ;* » et il trouve Aristote réservé de s'être borné à dire que le spectacle est chose qui ne regarde que le décorateur. On voit déjà les théories d'Aristote, très conformes par elles-mêmes à l'esprit français, s'accuser et s'exagérer sous une plume française.

Que gardera donc Scaliger de la définition d'Aristote ? Car la voilà restreinte. On ne doit plus y trouver ces « beautés de genre différent qui ne se trouvent pas toutes ensemble dans chaque partie de l'ouvrage (χωρὶς ἑκάστου τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις), « ces beautés étant la musique, les parties lyriques, etc. On n'y retrouvera pas même la grande et forte théorie, encore qu'incomplète peut-être, de la terreur et de la pitié. La tragédie n'est pour Scaliger qu' « UNE IMITATION PAR L'ACTION D'UN ÉVÉNEMENT ILLUSTRE, AVEC UN DÉNOUEMENT MALHEUREUX, EN UN STYLE ÉLEVÉ, EN VERS. » (*Imitatio per actionem illustris fortunæ, exitu infelici, oratione gravi, metrica*[3].) — Ainsi une action, rien qu'une action avec un dé-

1. Liber I, caput II.
2. *Ibid.*
3. Liber I, caput II.

nouement malheureux, sans qu'il soit désormais question ni de musique, ni de spectacle, ni, non plus de terreur, ni de pitié, ni de mœurs, ni de caractères, ni de purification de la sensibilité par l'art, voilà le point extrême où arrive, en 1561, un aristotélicien français.

Remarquons cette loi du dénouement malheureux. Ceci est encore une doctrine aristotélique poussée à l'extrême. Les Grecs n'ont pas précisément cru ni enseigné que le dénouement d'une tragédie dût être malheureux, qu'en cela fût la différence de la tragédie et de la comédie. Ils savent bien que la différence est plus profonde. Scaliger reconnaît [1] qu'il n'est pas nécessaire pour les Grecs que le dénouement soit malheureux « pourvu que les faits contenus dans le drame le soient — *modo intus sint res atroces.* » Aristote lui-même n'impose pas comme une règle le dénouement malheureux ; il dit seulement, et avec beaucoup de sens, que le dénouement consiste à faire passer du malheur au bonheur, ou du malheur au bonheur les personnages du drame, et ajoute qu'une bonne fable est celle qui fait passer du bonheur au malheur (Ἀνάγκη τὸν καλῶς ἔχοντα μῦθον... μεταβάλλειν οὐκ εἰς εὐτυχίαν ἐκ δυστυχίας, ἀλλὰ τοὐναντίον), non sans reconnaître qu'on a précisément reproché à Euripide d'avoir d'ordinaire agi ainsi (...ἐγκαλοῦντες τὸ αὐτὸ Εὐριπίδῃ ὅτι τοῦτο δρᾷ ἐν ταῖς τραγῳδίαις, καὶ πολλαὶ αὐτοῦ εἰς δυστυχίαν τελευτῶσιν) [2]. Il n'en faut pas plus à Scaliger, qui, donnant l'exemple de ce qu'on a fait si souvent depuis à propos de la Poétique d'Aristote, érige en loi de l'art une simple préférence du Stagirite, et conclut au dénouement malheureux comme à une règle. On sait, tant fut grand le respect pour Aristote et pour tout ce qu'on croyait être de lui, que le principe du dénouement malheureux fut tenu pour acquis, et que l'on fut réduit, quand on eut affaire à des tragédies

1. Liber III, caput XCVII.
2. *Poétique*, XIII.

sans dénouement malheureux, à croire que ce n'étaient pas des tragédies, et à leur donner un autre nom.

On sait ce qui dérive naturellement du principe aristotélique qui veut que l'action soit le fond du drame, c'est d'abord l'unité d'action, ensuite, si l'on va plus loin dans le sens d'Aristote qu'il n'a été lui-même, c'est les unités de temps et de lieu. Scaliger n'en trouve pas encore les formules ; mais un siècle avant d'Aubignac, il indique très nettement les trois unités aristotéliques dont on regarde trop communément d'Aubignac comme l'inventeur. Il faut une fable très courte « *argumentum brevissimum accipiendum est* » [1], c'est-à-dire une action unique, et encore dans cette action le moment caractéristique, le point saillant, la crise. Nous sommes pleinement dans la conception française du poème dramatique. Pour avoir une fable très courte, il faut jeter le spectateur *in medias res*. Si vous faites une tragédie de Ceyx, Scaliger vous recommande de ne pas commencer par le départ de Ceyx « *neutiquam a digressu Ceycis incipito* ». Que Ceyx soit parti quand la toile se lève. Ne voit-on pas là cette préoccupation de ramasser le drame le plus étroitement possible autour du fait principal, qui a été le penchant constant aussi bien des tragiques que des critiques dramatiques français ? N'est-ce pas, en un mot, l'unité d'action dans toute sa rigueur ?

Sur l'unité de lieu, Scaliger n'est pas formel ; mais il me semble qu'on entend néanmoins très clairement ce qu'il en pense. Il se montre choqué de tout ce qui, dans la représentation, est « *mensonge* », c'est-à-dire convention dramatique, de tout ce qui, pour la commodité de l'art, se passe sur la scène autrement que dans la vie réelle : « Il n'est pas d'un poète sensé, dit-il, qu'un personnage aille de Delphes à Athènes, ou d'Athènes à Delphes en un moment

1. Scaliger, *Poetice*, liber III, caput XCVII.

de temps. « *Nec prudentis est poetæ efficere ut Delphis Athenas, aut Athenas Thebis momento temporis proficiscatur* [1]. » A plus forte raison, ce me semble, il en permettrait pas, ce qui est encore bien plus l'effet d'une convention, que cette scène qui était tout à l'heure à Athènes, en un moment de temps se transporte à Delphes ou Thèbes. Le *mensonge* lui paraîtrait évidemment insupportable.

Sur l'unité de temps il est explicite et absolu. Il n'admet pas ces combats qui se livrent autour de Thèbes au courant des deux heures qu'on passe au spectacle : « *Nec prælia illa aut oppugnationes quæ ad Thebas duabus horis conficiuntur placent mihi* [2]. » Je ne reste que deux heures au spectacle, je ne puis m'imaginer qu'il se passe tant de choses en deux heures ; c'est l'argument qu'on donnera, après Scaliger, pendant trois siècles, en faveur de l'unité de temps. Scaliger ne peut souffrir non plus que, dans Eschyle encore, Agamemnon soit tué, puis tout aussitôt enterré : « *Adeoque cito vix ut actor respirandi tempus habeat* [3]. » Enfin, sur cette même unité de temps, poussant à l'excès, comme toujours, Aristote, il donne une règle impérieuse et décisive. Aristote, sans rien prescrire, indique vingt-quatre heures *ou à peu près* (ἡ μὲν τραγῳδία ὅτι μάλιστα πειρᾶται ὑπὸ μίαν περίοδον ἡλίου εἶναι, ἢ μικρὸν ἐξαλάττειν), et prend même soin d'indiquer que dans le principe la tragédie ne connaissait pas plus que l'épopée de limites de temps (τὸ πρῶτον ὁμοίως ἐν ταῖς πραγῳδίαις τοῦτο ἐποίουν καὶ ἐν τοῖς ἔπεσιν) [4]. Scaliger, donnant une définition précise de son *ar-* » *gumentum brevissimum*, dit absolument : « La fable dra- » matique devant se renfermer dans une période de cinq » ou six heures — *quum scenicum negotium totum sex oc-*

1. Scaliger, *Poetice*, Liber III, caput XCVII.
2. Scaliger, *Poetice*, liber III, caput XCVII.
3. *Ibid.*
4. Aristote, *Poétique*, V.

» *tove horis peragatur...* » [1]. — Voilà, bien tracées, dès 1561, ces limites étroites où la tragédie française va s'enfermer, et parfois se mettre à la gêne, pendant si longtemps.

Si l'on veut comme le crayon de cette tragédie telle que l'entend Scaliger, il l'a tracé lui-même. A-t-on à traiter le sujet de Ceyx et Alcyone ? Voici le plan :

Premier acte : — Ceyx est parti ; on s'inquiète, on s'informe de son sort — Chœur maudissant la navigation.

Deuxième acte : — Prêtre faisant des vœux, s'entretenant avec Alcyone et sa nourrice ; autels, feux sacrés, discours religieux. — Chœur approuvant les prières faites aux dieux.

Troisième acte : — Messager annonçant commencement de tempête, rumeurs sinistres. — Chœur s'entretenant des naufrages célèbres.

Quatrième acte : — Plein de désordre ; les rumeurs se confirment ; matelots, marchands racontant le naufrage. — Chœur pleurant le malheur probable de Ceyx.

Cinquième acte : — Alcyone regardant la mer découvre le cadavre de son époux ; veut se tuer elle-même, ce qui fait double catastrophe [2].

Voltaire n'a pas tort de trouver ce plan ridicule. Au fond cependant, il répond bien à la théorie, et un peu à ce que la tragédie française sera longtemps. Ce qu'on voit que Scaliger y cherche surtout, c'est la netteté du plan, l'unité rigoureuse de l'action, l'unité de temps, l'unité de lieu, et ce sont des conséquences de ses principes que ce drame où tout est annoncé par des messagers, que cette scène vague et abstraite, qui semble n'être qu'un lieu de rendez-vous pour des gens chargés d'apprendre au spectateur où en sont les choses. A force de vouloir une action unique, on

1. Scaliger, *Poetice*, liber III, caput XCVII.
2. Scaliger, *Poetice*, liber III, caput XCVII.

finit par n'avoir plus qu'un seul fait au cinquième acte, précédé de conversations préparatoires ; à force de vouloir un lieu unique, on n'aboutit à n'avoir qu'un lieu vide, sorte de terrain vague où il ne se passe rien, et où arrive l'écho des événements qui ont lieu ailleurs. Nous verrons que beaucoup de nos tragédies du XVIe siècle, et même un peu au delà, sont conçues dans cet esprit.

On se doute bien que Scaliger n'a pas très profondément étudié la question du chœur. Il est difficile même de dire s'il en prescrit formellement l'emploi. Il se borne à indiquer sommairement en quoi il consistait dans l'antiquité d'après Aristote. Il le définit bien « *otiosus curator rerum* », traduisant l'élégante expression aristotélique « κηδευτὴς ἄπρακτος », et enseigne avec une précision suffisante quel était son office dans les drames grecs : « *Interdum consolatur ; aliquando luget simul ; reprehendit, præsagit, admiratur, indicat, admonet, discit ut doceat, eligit, sperat, dubitat* [1]. » Cela est juste, mais incomplet pour un théoricien moderne. Il y avait peut-être à chercher dans quelle mesure et dans quelles conditions la poésie lyrique pouvait chez les modernes s'associer à la poésie dramatique. Il ne me semble pas que Scaliger, non plus que ses contemporains, se soit inquiété de cette affaire extrêmement délicate. Les anciens avaient des chœurs ; Scaliger dit ce qu'était le chœur, il met des chœurs dans le plan de tragédie qu'il trace, et ses contemporains placent un chœur à la fin de chaque acte dans leurs tragédies. On ne regarde pas plus loin pour le moment.

Quant à ces préoccupations du caractère didactique et moral du drame, que nous trouvons toujours si vives chez nos français, la trace en est marquée dans le traité de Scaliger. Pour lui déjà, comme plus tard pour d'Aubignac, et

1. Liber III, caput XCVII.

pour Diderot, et pour Voltaire, l'office du poète est en grande partie d'enseigner et d'enseigner la morale. Il insiste sur ce point, blâmant ceux qui ont pu penser autrement : «... *ultimum finem poeseos, qui est docendi cum delectatione. Namque poeta etiam docet ; non solum delectat, ut quidam arbitrabantur.* » Il faut que les spectateurs soient instruits. Il ne suffit pas qu'ils soient charmés ou frappés d'admiration. On a reproché à Eschyle d'avoir visé exclusivement à cette fin. Ils doivent être à la fois *instruits, avertis et charmés :* « *Neque eo tantum spectandum est ut spectatores vel admirentur, vel percellantur ; id quod Œschylum factitasse dicunt critici : sed et docendi et monendi et delectandi.* » On voit comme, sur ce point, l'oracle de Scaliger est clair et impérieux. — Mais comment l'auteur tragique doit-il avertir et instruire en même temps que charmer ?

Il le fera de deux manières, d'abord par l'économie même de la pièce, qui doit nous mener à un dénouement moral ; ensuite par une sorte d'enseignement direct que l'auteur dispense lui-même sous forme de leçons, sentences et maximes, distribuées en belle lumière au cours de l'ouvrage. Scaliger est aussi net sur le premier point que sur le second. Il faut que le dénouement soit moral. Ce n'est pas à dire que les personnages du drame doivent être tous moraux. Plus clairement que Jean de La Taille, Scaliger s'explique sur ce point. C'est bien à tort, selon lui, qu'on a reproché à Euripide d'avoir mis sur la scène des caractères odieux. Il les a montrés tels qu'ils étaient : « *quales quales ostendit* [1]. » Si on l'en blâme, il faut supprimer l'histoire : « *historias quoque abolendas, si nequitiæ nullæ sint audiendæ.* » Mais l'auteur ne doit pas oublier son office de moraliste. Il doit condamner, *même dans les comédies*, les vices qu'il étale aux yeux : « *Etiam comœdiæ in pretio*

1. Liber III, caput XCVII.

sunt, quarum cognitione damnantur vitia quæ in eis recitantur [1]. » Et le moyen, c'est le dénouement moral, le dénouement où le vice est puni : « *præsertim quum impurarum mulierum vitam mors infelix sit secuta* [2]. » Voilà la théorie du dénouement vengeur de la vertu présentée très clairement. Sur ce point nos théoriciens se sont montrés tout d'abord assez décisifs.

Quant aux maximes et aux sentences, nous voyons tout de suite que c'est à un contemporain de Pibrac et de Pierre Mathieu que nous avons affaire. Les apophtegmes moraux ne sont pas pour Scaliger un ornement de la tragédie ; ils en sont le fond, le soutien où elle s'appuie tout entière : « *Sententiæ... sunt enim quasi columnæ aut pilæ quædam totius fabricæ illius... quibus tota tragœdia est fulcienda* [3]. » Et ce que Scaliger entend par *sententiæ*, ce n'est pas d'une manière générale les pensées, les idées, les διάνοιαι d'Aristote. C'est bien des maximes générales, des sentences morales qu'il s'agit ici. Il y en a de deux sortes, et Scaliger en donne des exemples. Les unes sont courtes et concises : « *Mors bonos beat...* » Les autres étendues et relevées par l'éclat de l'expression (*genus pictum et fusum*). Exemple, en joli latin : « *Nolite existimare bonos interire, quorum animus per se immortalis ad eas sedes unde profectus erat, evolat ex his miseriis.* » Et voilà que se présentent à notre esprit toutes ces éloquentes leçons de moralité, toutes ces brillantes considérations sur la gloire d'une belle mort dont nos tragiques ont si complaisamment semé leurs ouvrages. Voilà la porte ouverte à tout ce théâtre français, si philosophique, dont il ne serait pas malaisé de tirer un traité complet de morale.

1. Liber III, caput XCVII.
2. *Ibid.*
3. *Ibid.*

VI

Il y a peu de chose à dire des derniers critiques dramatiques du XVIe siècle. Loin de se montrer plus profonds que Scaliger, ils restent en deçà généralement et se montrent aussi superficiels que Ronsard et Pelletier. Cette observation s'applique surtout à Laudun d'Aigaliers, qui a publié en 1597 un *Art poétique français* singulièrement vide et insignifiant. Nous connaissons avant de l'avoir lu, par Ronsard, que la partie descriptive doit occuper dans les poèmes une place considérable, qu'il faut éviter le mot propre et avoir recours aux périphrases, qu'il faut séparer le discours poétique du vulgaire, etc. [1] — Je ne vois à relever que deux points de cette dissertation peu travaillée, et écrite un peu « à la cavalière ». Le premier, c'est que Laudun veut « que l'argument de la tragédie ne soit point feint, mais vray » [2]. — Le second, c'est qu'il repousse nettement la règle des vingt-quatre heures, ce qui me paraît la première tentative d'indépendance qui se montre à nous depuis 1550. Il y a là comme un signe du temps qui nous annonce que nous sommes au seuil du XVIIe siècle, et de ce théâtre irrégulier qui va occuper la scène de 1600 à 1620.

Vauquelin de La Fresnaye vaut qu'on s'arrête à lui plus longtemps. Son livre intitulé *Art poétique*, que l'on doit rattacher au XVIe siècle, quoiqu'il ait été publié seulement en 1604, puisque l'on sait qu'il a été commandé par Henri III à Vauquelin sur la recommandation de Desportes [3], n'est en général qu'une paraphrase de l'*Art poétique* d'Horace. C'est

1. Cf. *Hellénisme en France*, 17e leçon.
2. *Art poétique*, livre V, chap. IV.
3. Et évidemment écrit sous le règne d'Henri III, puisqu'il y est dit de Robert Garnier (1534-1590) : « *Et* MAINTENANT *Garnier, savant et copieux Tragique, a surmonté les nouveaux et les vieux.* »

ainsi que, pour ce qui est de la tragédie, Vauquelin se borne à traduire assez élégamment les préceptes d'Horace sur les *cinq actes*, sur les trois interlocuteurs (*nec quarta loqui persona laboret*), sur le rôle du chœur. Cependant, c'est dans Vauquelin que je crois qu'on trouve pour la première fois une traduction presque complète de la définition aristotélique de la tragédie :

> Mais le sujet tragique et *un fait imité*
> *De chose juste et grave en ses vers limité,*
> Auquel on y doit voir *de l'affreux, du terrible*,
> Un fait non attendu, qui tienne de l'horrible,
> *Du pitoyable aussi* le cœur attendrissant,
> . . . . . [1]

Cela est bien confus encore comme interprétation d'Aristote. Je préfère pourtant cette traduction à celle de Scaliger [2]. Comme Scaliger, Vauquelin laisse de côté « les ornements de genres différents qui ne se trouvent pas tous ensemble dans chaque partie de l'ouvrage » (musique, chants, danses) ; comme Scaliger, Vauquelin néglige absolument la κάθαρσις; il oublie même, ce que Scaliger, n'a pas fait, de dire que la tragédie est une imitation *par l'action ;* mais il fait mention des deux ressorts de la *terreur* et de la *pitié*, ce qui est essentiel aussi, et ce que Scaliger avait omis ; et je le trouve judicieux d'avoir ajouté à la définition aristotélique quelque chose qui est Aristote encore, le *fait inattendu*, fondement de l'intérêt de curiosité, aussi cher à Aristote qu'aux critiques français, qu'Aristote a mentionné ailleurs, et que Boileau, comme Vauquelin, devait faire entrer dans la définition même de la tragédie [3].

Il y a quelque chose de plus intéressant dans Vauquelin. C'est le passage où il se sépare de Scaliger sur la question

1. Livre II.
2. Voir plus haut, p. 45.
3. « Il faut qu'en un sujet d'intrigue enveloppé... » (*Art poétique*, III.)

du *dénouement malheureux*. Ceci aussi nous annonce le XVIIe siècle, le théâtre irrégulier, le règne des *tragi-comédies*. Voici le passage de Vauquelin :

On fait la comédie aussi double, de sorte
Qu'avecque le tragic le comic se rapporte.
Quand il y a du meurtre, et qu'on voit toutefois
Qu'à la fin sont contents les plus grands et les rois,
Quand du grave et du bas le parler on mendie,
On abuse du nom de trage-comédie ;
Car on peut bien encor par un succès heureux,
Finir la tragédie en ébats amoureux :
Tels étaient d'Euripide et l'*Ion* et l'*Oreste*,
L'*Iphigénie*, *Hélène* et la fidèle *Alceste*.
Tasse, par son Aminte au bois, fait voir d'ailleurs,
Que ces contes tragics ainsi sont les meilleurs [1].

Il semble certain que, par ces vers, Vauquelin veut faire entendre qu'on a tort de désigner sous un nom particulier une tragédie, funeste du reste et où sont compris des événements malheureux, pour cette seule raison qu'elle finit bien : qu'un tel ouvrage n'est pas une tragi-comédie, comme on le dit *par abus*, mais bien une tragédie véritable, la différence entre la tragédie et la comédie étant ailleurs. Il y a là une idée qui nous semble juste, et qui, du moins, a l'avantage de ne pas exclure du domaine de la tragédie des pièces qui ont, en effet, été fort bien considérées comme des tragédies par les anciens, et par Aristote lui-même. Ce qui est contestable, dans le passage qui nous occupe, c'est cette idée que les tragédies à dénouement heureux sont « *les meilleures* ». En tout cas, on sait que Vauquelin est ici en contradiction formelle avec Aristote.

Sauf ces rares divergences que nous relevons dans Laudun et dans Vauquelin, on peut dire de ces théories sur le drame ce que M. Egger dit des théories du même temps

1. Livre II.

sur l'épopée : « Théories de plus en plus sévères, préceptes de plus en plus minutieux, plans à compartiments géométriques... règles déjà subtiles, mais plus subtilement interprétées d'Aristote, » toute cette législation poétique « allait devenir peu à peu comme un chapitre d'une scolastique nouvelle ».

Telle apparaît en ces lignes principales la théorie du théâtre tragique au XVIe siècle. D'abord imiter l'antiquité en ce qu'elle a de plus facile à imiter, prendre ses formes, son aspect général, son cadre : — lui dérober son style descriptif, son dessin et ses couleurs ; s'attacher au goût latin plus voisin du nôtre ; — suivre la loi d'Aristote en l'interprétant dans le sens le plus étroit ; — imiter Sénèque — donner à la tragédie une intrigue précise et logique avec une grande unité d'action, de temps, de lieu ; attacher une grande importance à la moralité de l'œuvre, et enseigner la loi morale tant par des maximes bien choisies que par des dénouements vertueux.

Nous allons voir quels ont été les efforts des tragiques de ce temps, pour s'approcher de cet idéal que leur traçaient les critiques, qu'ils portaient eux-mêmes, plus ou moins confus, en leurs esprits.

CHAPITRE II

PREMIERS ESSAIS : LES TRAGÉDIES LATINES

I. Les tragédies latines en Italie.
II. Les amusements dramatiques dans les collèges français au commencement du XVIe siècle.
III. Ravisius Textor et son théâtre.
IV. Tragédies latines en France : l'*Acolastus*, le *Josephus*.
V. Barthélemy de Loches.
VI. Bernard Evrard.
VII. Johannes Jacomotus.
VIII. Johannes Surius.
IX. Buchanan.
X. Claude Rouillet.
XI. Muret.

I

Le goût des ouvrages dramatiques imités de l'antique, comme le goût de l'antiquité elle-même, nous est venu de l'Italie. De très bonne heure, à la fin du XIIIe siècle, on trouve dans la littérature italienne la trace d'un sérieux effort pour rendre aux modernes la tragédie antique. Les Italiens ont eu leur Buchanan, moins la correction et l'élégance du style, dès 1400. A cette époque Albertino Mussato donnait son *Eccerinis* et son *Achilleis*, tragédies latines faiblement conçues et déclamatoires, mais tout à fait dans le goût de Sénèque, c'est-à-dire dans le goût qui cent cinquante ans plus tard devait être le nôtre. On trouve déjà dans ces tragédies les continuels récits de messager, les chœurs, le *songe* classique, l'abus de la mythologie, le style sentencieux et ampoulé [1]. Plus tard, au milieu du

1. V. Chassang, *Des Essais dramatiques imités de l'antiquité aux XIVe et XVe siècles.*

xve siècle, en 1458, Gregorio Corrario publiait sa *Progné* imitée d'Ovide, où l'on remarque une action courte et ramassée, jetant le spectateur *in medias res*, selon la méthode que doit plus tard recommander Scaliger. — A la fin du xve siècle, à Rome, le palais du cardinal Raphaël Riario devient une académie dramatique très brillante et d'une grande influence. Sénèque y est joué, et l'*Hippolyte* y succède à l'*Asinaria* de Plaute. En 1492, Pomponius Lœtus y fait représenter la fameuse *Historia Betica*, tragédie latine en prose qui fut publiée avec une préface et un commentaire critique, très intéressants au point de vue des règles classiques de la tragédie et du respect qu'on doit en avoir. — Dans le courant de la première moitié du xvie siècle on signale [1] un certain nombre de tragédies religieuses écrites en latin par des Italiens : *Tragœdie de passione Jesu Christi per Joannem Franciscum Quintianum* (Quinzano Conti); les huit tragédies publiées à Naples en 1556 sous ce titre : « *Coriolani Martiani Cosentini episcopi Sancti Marci tragœdiæ VIII.* » parmi lesquelles on distingue un *Christus*, publié d'autre part en langue vulgaire sous ce titre : « *Il Cristo, tragedia di Coriolano Martirano vescovo di Cosenza.* » etc. — Cela suffit à faire entendre qu'en Italie la tragédie régulière des Ruccellaï, des Trissino et des Dolce [2] a été de longtemps préparée et annoncée par ce qu'on pourrait appeler des excercices de littérature dramatique en langue latine. En cela, comme en toutes choses littéraires, la France suivait l'Italie, ce qui s'explique par toutes les relations générales qui existaient entre les deux pays; mais principalement par le caractère un peu hasardeux et volontiers voyageur des savants et lettrés de

1. Catalogue de la Bibliothèque de Soleinne, par Lacroix.

2. Ruccelaï : *la Rosemonde* (1516) (souvenirs de l'*Hécube* et de l'*Antigone*). — Trissino : *Sophonisba* (1515), traduite par Saint-Gelais, imitée par Montchrétien, Montreux, etc. — Dolce : *Didon, Médée, Iphigénie, Agamemnon, Hécube*, etc.

cette époque, comme nous le verrons à chaque instant dans la suite de ces études.

II

Ce que dit M. Chassang de l'Italie peut en effet se dire exactement de la France. En France comme en Italie, « les » premiers qui entreprirent d'imiter les drames latins les » imitèrent jusque dans leur idiome. A cette imitation » vint plus tard se joindre la représentation des modèles » mêmes, joués d'abord dans leur propre langue, puis » dans des versions faites en langue vulgaire, » puis enfin des tragédies originales, imitées des modèles antiques. La tragédie française classique est née dans les universités comme la tragédie classique italienne. Les premiers ouvriers de la renaissance dramatique en France ont été les professeurs et les écoliers. Ç'avait été de tout temps dans les établissements d'instruction une manière de récréation intelligente et relevée que d'organiser, à l'occasion de certaines fêtes, des représentations dramatiques. « D'ancienneté, dit Guy Coquille, pour l'exercice de la jeunesse, était en usage dans les collèges qu'en certaines saisons de l'année, les régens faisaient représenter comédies et dialogues en latin par leurs écoliers [1]. » — « *Vetustissima consuetudo*, » dit du Boulay [2]. Et, en effet, il cite un statut du collège de Navarre remontant à 1315, interdisant aux élèves « *in festis S. Nicolai et beatæ Cathariæ nullum inhonestum ludum faciant.* » Cet usage ancien se maintint fort longtemps à travers bien des vicissitudes. Nous voyons par exemple qu'en 1462 la liberté de ces jeux dramatiques avait été fort loin, et attira une répression sévère. « Ce

1. *Commentaires sur l'ordonnance des États de Blois de 1579.*
2. *Historia Universitatis Parisiensis.*

» goût dégénère aisément en licence, nous dit Crevier [1], » et il se jouait quelquefois dans les pédagogies de l'Uni- » versité des pièces peu conformes à la bienséance des » mœurs, et qui, d'ailleurs, blessaient le respect dû aux » puissants. L'Université, assemblée le 24 novembre 1462, » proscrivit ces jeux indécents et enjoignit aux maîtres » des pédagogies d'y veiller et d'en répondre. »

Nous notons en 1488 mêmes abus et répression semblable. Crevier encore nous trace un tableau inquiétant des amusements universitaires à cette époque. Comédies, danses, chansons, vêtements somptueux des acteurs, scènes de tumulte, d'insolence, de désordre, il y avait de quoi éveiller l'attention de l'autorité. La Faculté des Arts alla très loin dans la voie de la correction. Il y avait principalement quatre jours de liesse dans les collèges, c'était les jours de Saint-Martin, Saint-Nicolas, Sainte-Catherine et de l'Épiphanie. Elle en supprima trois, ne permettant de réprésentations dramatiques que le jour des Rois, et à la condition que les heures des offices fussent respectées, que le luxe et l'appareil pompeux fût banni des théâtres, enfin que les pièces fussent soumises à une censure préalable. Aucune pièce ne devait être représentée qui n'eût été soigneusement examinée par le principal ou par l'un des régents, « afin, dit le statut, qu'il n'y reste ni trait mordant » et satirique, ni rien de déshonnête qui puisse offenser un » homme de bien [2]. »

Le Parlement lui-même surveille sévèrement ces jeux dangereux, et on le voit, le 6 janvier 1516, mander les principaux de plusieurs collèges « pour leur défendre de » faire jouer ni souffrir que l'on jouât dans leurs maisons » des comédies ou farces qui attaquassent l'honneur du roi,

1. *Histoire de l'Université de Paris.*
2. Crevier, *Histoire de l'Université de Paris.*

» des princes et des grands [1]. » — Plus tard, en 1525 (8 décembre), il défend qu'à la fête des rois, qui approchait, il se jouât, dans les collèges de l'Université, aucunes *farces, momeries ni sottises* (*sic* dans Crevier). — Trois ans après (4 janvier 1528), il rend un nouvel arrêt pour défendre les comédies qui se jouaient à la fête des rois, l'injonction de les empêcher s'adressant, comme dans l'arrêt de 1525, aux recteur et chancelier de l'Université, et aux principaux de tous les collèges.

Malgré tant de répressions que rendaient de plus en plus nécessaires et l'esprit satirique du temps et les terribles discordes civiles et religieuses dont l'État était déchiré, les amusements dramatiques continuaient toujours, plus ou moins déguisés, dans les collèges. C'est à l'année 1539 que l'on trouve mention, dans l'autobiographie de Buchanan, des tragédies latines qu'il écrivit « *ut scolarum consuetudini satisfaceret, quæ* PER ANNOS SINGULOS SINGULAS *fabulas poscebat.* » C'est vers 1545, d'après ses propres indications, que Montaigne jouait les premiers rôles dans les tragédies latines de Buchanan, de Guérente et de Muret, au collège de Guyenne « avec dignité », sous la direction du principal, André Govéa [2]. Il faut supposer qu'à cette époque les écoliers avaient apporté une plus grande réserve que précédemment dans leurs jeux dramatiques ; car je ne vois pas que, dans ces temps, ni l'autorité universitaire ni le Parlement se soient émus.

C'est vers la fin du siècle seulement que les abus nous sont de nouveau signalés, par la répression qu'ils provoquèrent. En 1579, Crevier nous signale, au collège du Plessis, certaines « *farces* où l'on avait pris la licence de déchirer la réputation de bien des gens ». Les auteurs furent cités le 13 avril devant le recteur pour rendre compte de

1. Crevier, *Histoire de l'Université de Paris.*
2. *Essais*, I, 25.

leur conduite [1]. Or, c'est précisément en cette année de 1579 qu'intervint la fameuse ordonnance des États de Blois, qui dut être un coup sensible pour les écoliers. Elle portait à l'article 80 : « Défendons à tous supérieurs, sénieurs, » principaux et régens de faire ou permettre aux écoliers » ou autres quelconques jouer farces, comédies, TRAGÉDIES, » fables, satyres, scènes ou autres jeux *en latin ou fran-* » *çais*, contenant lascivités, injures, invectives, convices, » ni aucun scandale contre aucun état public, ou personne » privée, sur peine de prison et punition corporelle. » — Ce n'était pas là une prohibition absolue, comme il me semble qu'on l'a cru quelquefois [2]; mais ce dut être pour les écoliers un avertissement très sérieux, qui les força à se retrancher prudemment aux représentations de pièces religieuses, comme la *Mort d'Abel*, jouée au collège de Boncourt en 1580, et *Holopherne*, jouée au collège de Reims la même année, etc. — A partir de XVIIe siècle, les théâtres de collège rentrèrent dans leur rôle plus modeste d'amusements exclusivement réservés aux écoliers, et, partant, s'effacèrent dans une honorable obscurité.

Que jouaient ainsi les écoliers dans leurs jours de liesse? Le caractère de ces œuvres dramatiques a varié, comme on le présume, avec les temps. Il est à supposer que les « jeux déshonnêtes », interdits par le statut du collège de Navarre, de 1315, étaient des manières de mystères trop fortement mêlés de trivialités bouffonnes, selon la mode de l'époque. — Au temps des moralités, les écoliers adoptèrent ce genre si en honneur, et la Bibliothèque nationale croit posséder [3] une moralité jouée au collège de Navarre en 1426. A la fin du siècle cette mode dure encore. Les au-

1. Crevier, *Histoire de l'Université de Paris.*
2. Monteil, *Histoire des Français des différents états.*
3. N° 7218 du Catalogue des manuscrits : mais ni M. Massebiau ni moi n'avons pu la trouver. V. Massebiau, *De Ravisii Textoris comœdiis...* (1878).

teurs spéciaux nous apprennent qu'en 1500 on représente au collège de Navarre une véritable *sotie*, avec prologue, débité par *Mère Sottise* en personne : « *Je suis Moria...* [1] » — La succession des temps se marque ainsi malgré le trop petit nombre des renseignements que nous pouvons recueillir sur les jeux universitaires d'alors ; car l'année 1500 se trouve placée juste au moment de la plus grande vogue des soties, et en plein règne de Pierre Gringore. Bazochiens, Enfants-sans-souci et écoliers des collèges ont dû toujours avoir à peu près mêmes goûts et mêmes plaisirs.

Enfin, au commencement du XVIe siècle s'ouvre comme une période de transition. Le goût du XVe siècle dure encore. *Moralités*, avec leurs allégories, leur dessein philosophique, leurs intentions satiriques ; soties, avec leurs bouffonneries et leur hardiesse aristophanesques, ont encore toute leur influence. D'autre part l'ascendant des lettres antiques commence ; le goût s'épure, la pensée prend une certaine gravité et une certaine force. Un homme de beaucoup d'esprit, et d'une assez grande valeur littéraire, Tixier de Ravisi, marque cette transition et présente ce mélange de qualités et de défauts au sein de l'Université.

III

Ravisius Textor [2] fut professeur au collège de Navarre de 1500 à 1524. Il a beaucoup écrit. La première édition connue de ses *Dialogues* (1536), n'est, de l'aveu de ses éditeurs, qu'un choix fait parmi une quantité considérable d'écrits. Elle contient des dialogues mêlés de sérieux et de bouffon qui sont des manières de *moralités*, et des dialo-

1. E. Cougny, *Des représentations dramatiques au XVIe siècle*.
2. *De Ravisii Textoris comœdiis auctore Massebiau* (1878). — E. Cougny, ouvrage cité. — Ph. Chasles, *Revue de Paris*, 9 janvier 1842.

gues entièrement satiriques, et d'une audace incroyable qui sont des espèces de *soties*. Les premiers seuls entrent en quelque mesure dans notre sujet.

Le caractère archaïque de ces petits drames se montre aux noms seuls des personnages, qui sont pour la plupart des êtres allégoriques : *Finance* (pecunia), *Péché*, *Oubli-de-la-mort*, *Pensée-de-la-mort*, *Libre-arbitre*, *Bien-public* ; ou des personnages généraux : *Homo*, *Terra*, *Mundani*, etc. — Mais la pensée ne laisse pas d'avoir une certaine élévation. C'est une idée qui ne manque pas de grandeur que de nous montrer la terre faisant passer devant l'homme tous les êtres glorieux ou charmants qu'elle a portés, Hector, Achille, Alexandre, Hélène, Laïs, Tisbé, bien d'autres encore, tous jetant un moment leur éclat, tous dévorés par le Temps inévitable et impassible [1]. C'est un peu la *Ballade des Dames du temps jadis* sur la scène. — Il y a une certaine imagination triste et sombre à nous montrer la Mort faisant entrer dans son chœur funèbre, les uns après les autres, souverains, princes, juges, avocats, et les poussant vers le tribunal suprême, où ils reçoivent la condamnation de leurs crimes. C'est un peu la *Danse Macabre* sur le théâtre [2]. — Il y a quelque puérilité, mais un certain instinct dramatique, dans l'idée de nous montrer l'âme d'un homme de plaisir (Epicurus), disputée par un démon et par un ange, chacun ayant en mains des tablettes où sont inscrits, avec leur nombre exact, ici les crimes, là les bonnes œuvres du pécheur [3].

Ces petits drames semblent être des imitations de moralités plus anciennes [4] mises au goût du jour, mais avec une imagination libre et hardie qui sait les agrandir, et une latinité pure et assez brillante qui les rehausse.

1. *Terra et Homo.*
2. *Mortis choreæ, mortuorumque judicium.*
3. *Damnatus Epicurus.*
4. V. Massebiau, ouvrage cité.

IV

Après Tissier de Ravisi, on voit, autant qu'on peut suivre le théâtre universitaire en ses transformations, les amusements dramatiques des écoliers perdre peu à peu le caractère de *moralités*, et devenir des drames un peu moins abstraits, sans qu'on puisse dire qu'ils soient beaucoup plus vivants, et qui sont des espèces de tragi-comédies sacrées. De ce genre est l'*Acolastus* (*Enfant prodigue*) d'un certain Gnaphœus (1529), qui semble avoir obéi à une inspiration moins élevée que Ravisius Textor, et avoir mêlé un peu trop les souvenirs de Plaute à la parabole sacrée [1].

C'est peut-être avec Cornélius Crocus que commence la série assez longue des pièces de théâtre sérieuses, tirées des livres saints, qui ne sont pas encore des tragédies, qui ne sont plus des *mystères*, que l'on pourrait appeler des drames sacrés, et qui doivent attirer souvent notre attention jusque vers la fin du XVIe siècle. Son *Josephus* (1535) laisse voir dans sa composition, et surtout dans la préface qui l'accompagne, la prétention de donner aux jeunes gens des collèges un théâtre chrétien, vraiment moral, et exempt du mélange de hardiesses dont le théâtre scolaire, jusqu'alors, n'avait pu ou n'avait pas assez voulu se garantir [2].

V

Le *Josephus* s'appelle encore *Comœdia sacra*. Voici un drame en latin qui porte enfin, pour la première fois, ce me semble, le titre de *Tragédie*. C'est le *Christus Xyloni-*

1. V. *eumdem, ibid.*
2. V. *eumdem, ibid.*

cus tragœdia de *Nicolaüs Barptolomœus Lochiensis*, 4 actes, en vers, 1537 [1]. Au fond ce n'est encore qu'un mystère, mais avec des prétentions classiques. La pièce est en vers iambiques, et il y a des chœurs. Elle est du reste toute en discours démesurés, sans aucun mouvement ni action. Les caractères sont tout d'une pièce, roides et compassés. Un acte est tout entier composé d'un discours du Christ, mal composé et languissant ; un autre, tout entier aussi, d'un discours de Pilate, plus languissant encore. C'est bien ici la pièce intermédiaire entre l'ancien théâtre et le nouveau, plus mauvaise que l'un et que l'autre. Le mystère, avec ses défauts insupportables, avait une certaine variété, une naïveté qui ne laisse point d'être agréable par moments, des détails familiers qui souvent étaient piquants, touchants parfois. Le mystère de Nicolas Barthélemy n'ose plus être naïf, et ne sait pas être noble, ni éloquent. On y sent la gêne d'un auteur qui veut se hausser au ton de la tragédie, et l'impuissance où il est d'y atteindre. Je signale ce point, parce que c'est là un défaut commun à beaucoup d'ouvrages dramatiques de ces temps, et que nous retrouverons souvent, dans les pièces en français aussi bien que dans les pièces en latin, de Buchanan à Hardy.

VI

Dans ce même genre de tragédie sentant le vieux mystère je trouve encore le *Salomon tragœdia sacra* en 4 actes, en vers, par Bernard Evrard. L'édition où je la lis est de 1564 ; mais j'ai penchant à croire, vu la naïveté du fond et de la forme, qu'elle est antérieure à Jodelle. Cependant le mot *tragœdia* ne permet pas, à mon avis, d'en placer la

1. Barthélemy de Loches, prieur de N-D. de Bonne-Nouvelle, à Orléans, auteur d'une Histoire de Louis XII.

date avant 1530 [1]. Le *Salomon* est tout à fait un mystère distribué en actes et portant le nom de tragédie. Il n'y a point la moindre trace d'idée générale ni de plan. Au premier acte une courtisane, en s'éveillant, s'aperçoit que son enfant est mort; elle appelle sa voisine, autre courtisane, et, causant avec elle, finit par la soupçonner d'avoir mis son enfant mort à la place de celui qu'elle pleure. Cette exposition, simple et ingénue, n'est point mal faite, et ne manque pas d'un certain air de vérité. Mais nous voici bien loin du sujet : un voisin des courtisanes, Ménédème, bon bourgeois tranquille, se plaint en monologue de ce fâcheux voisinage, des rixes, des tumultes dont les courtisanes sont l'occasion et se promet d'en avertir l'autorité.

Au second acte Ménédème rentre chez lui, revenant de chez le juge qui lui a promis satisfaction. Il est très vite suivi d'un homme d'armes qui se fait indiquer la maison des courtisanes, et leur intime l'ordre de changer de demeure. Nous nous écartons de plus en plus de l'enfant supposé. — Nous en sommes plus loin encore au troisième acte. C'est la reine de Saba que nous y voyons d'abord, exprimant l'admiration et l'amour qu'elle éprouve, avant de l'avoir vu, pour Salomon, et le grand désir où elle est de le connaître; et voilà tout le troisième acte. — Il faut bien que le jugement de Salomon arrive enfin. On nous l'expose en un quatrième acte très succinct, et le spectateur se retire admirant la haute sagesse du roi-prophète, et l'étrange maladresse de l'auteur. Sauf certains traits empruntés au livre de la Sagesse, il n'y a guère dans cet ouvrage que puérilités et hors-d'œuvre.

1. A propos du *Christus Xilonicus*, qu'il signale dans une note, M. Massebiau dit : « *ante annum 1531* ». J'ignore sur quoi il se fonde. La seule édition du *Christus Xilonicus* que je connaisse est de 1537. J'indique cette petite divergence, seulement parce que si l'indication de M. Massebiau était exacte, il faudrait reporter aux environs de 1530 l'apparition du titre *Tragœdia* en France.

VII

C'est encore un mystère avec chœurs, divisé en actes, et n'ayant point d'autres raisons de s'intituler tragédie, que l'*Agrippa Ecclesiomastix* (5 actes, en vers) de « Johannes Jacomotus Barrensis ». Ce Jacomot est un élève de de Bèze dont il a traduit en latin l'*Abraham sacrifiant*. Son *Agrippa* est tiré des Actes des apôtres. C'est l'histoire de saint Pierre délivré de prison par un ange. Le caractère archaïque est très marqué dans cette pièce. Satan y joue un rôle comme dans les mystères du moyen âge, comme dans l'*Abraham* de de Bèze. Du reste, toute composition manque et tout intérêt. Qu'on s'imagine un premier acte fait en entier d'un monologue de Satan, avec un chœur pour clore, forme naïve d'exposition très fréquente au XVIe siècle. Au cinquième acte c'est l'Église qui apprend à Agrippa que Pierre, par la protection divine, a réussi à s'évader, et qui prédit au même Agrippa une mort misérable, forme de dénouement par récit, à peu près la seule que le XVIe siècle ait connue.

Notre Jean Jacomot a laissé une autre tragédie : *Ehud, sive tyrannoktonos* (5 actes, en vers), imprimée à Lyon en 1601, que je n'ai pu retrouver. J'ai dit qu'il faut mettre aussi au compte de Jacomot une traduction très libre de l'*Abraham sacrifiant* de de Bèze. Cette pièce ne manque pas d'intérêt. La composition en est bonne, mérite qui revient à l'auteur imité. Elle brille de plus par une énergie un peu farouche, qui renchérit sur la rudesse déjà bien calviniste de l'œuvre originale. On a quelquefois attribué cette version à de Bèze; on l'a même prise pour l'œuvre première. Elle est postérieure de beaucoup. Je trouve dans une édition des œuvres de Théodore de Bèze (*Theodori Bezæ Ve-*

zalii poemata varia. — Jacobus Stoer, MDXCIX) cette imitation de Jacomot ainsi intitulée : « *Abraham sacrifians, tragœdia gallice a Theod. Beza* OLIM *edita*, RECENS *vero latine conversa.* » En guise de préface de cette pièce se trouve une lettre de Théodore de Bèze, datée du 1er janvier 1598, où de Bèze parle de l'*Abraham* comme d'un amusement de jeunesse datant de quarante-cinq ans, et la recommande aux bons soins de Jacomot, non seulement pour la traduire en vers latins, comme il en a l'intention, mais encore pour y faire tous les changements qu'il estimera à propos.

VIII

On voit par les dates qui précèdent combien se sont maintenus longtemps dans l'ombre des collèges ces ouvrages dramatiques moitié mystères, moitié tragédies, mêlés encore quelquefois de personnages allégoriques rappelant les *moralités*. Longtemps même après la Pléiade on les voit reparaître. Voici par exemple en 1617 deux volumes de poésies morales (*Marotæ poeseos volumen I, volumen II*) par le « R. P. Johannes Surius Bethuniensis S. J. ». Ce sont des élégies dialoguées, comme la pièce intitulée : « *B. Mariæ Magdelenæ ad Christi sepulchrum stantis erotici threni* », en vers élégiaques. Ce sont encore de véritables moralités, comme les trois actes intitulés : « *Lucta Carnis et Spiritus in Sancti Augustini conversione*, » qui sont le triomphe de l'allégorie. Les personnages du prologue ne sont autres que *Misericordia, Timor-mortis, Pudor-peccatorum* ; les personnages de la pièce sont *Augustinus, Libido, Consuetudo, Lucrum, Voluptas-carnis, Necessitas, Timor, Dura-Servitus*... « *terribiles visu formæ.* » Le drame est tout dans la lutte de saint Augustin contre tous ces monstres, dont on sait qu'il a triomphé.

On trouve encore dans ces deux volumes une sorte de tragédie bourgeoise : « *Domus evangelici patrisfamilias* » (3 actes, en vers, prologue), et jusqu'à une manière de *proverbe* religieux : « *Ubi fuerit superbia, ibi erit et contumelia* » (3 actes, en vers, prologue). On voit à quel point le *mystère* et la *moralité* étaient genres nationaux et fortement enracinés en France. Nous retrouverons le *mystère* surtout, quand nous étudierons les drames écrits en français, luttant jusqu'à la fin du XVIe siècle contre la tragédie classique, et partageant la faveur du public. Le drame religieux, à vrai dire, n'a jamais été délaissé en France jusqu'au XVIIIe siècle. La Renaissance n'a fait que le jeter un peu dans l'ombre : mais il a subsisté en se transformant jusque vers le milieu du grand siècle, et alors les plus grands poètes dramatiques du temps, Rotrou, Corneille, Racine, Molière lui-même (*Don Juan*) le relèvent et le replacent en pleine lumière.

IX

Ce n'est pas s'écarter du drame religieux que d'en venir à Georges Buchanan. C'est au contraire entrer dans l'étude d'un drame moins mêlé de *mystère*, et se rapprochant par certains côtés de la tragédie religieuse telle qu'elle devait être à l'époque classique. C'est pour divertir les écoliers des jeux dramatiques un peu frivoles en usage au temps de Tixier de Ravisi, ou des moralités allégoriques que son goût réprouvait, que Buchanan a composé ses tragédies, sentant qu'il était plus facile d'amender le vieil amusement scolaire que de le supprimer. Dans la préface de son *Jephté*, adressée à Jacques VI, il dit qu'il écrit ces ouvrages « *ut adolescentes a vulgari fabularum scenicarum consuetudine ad imitationem antiquitatis provocet.* » De même, et

avec plus de précision, il déclare dans son autobiographie que Buchanan a voulu détacher le goût des écoliers des allégories alors en crédit pour le ramener à l'imitation des anciens. — « *Ut earum (tragœdiarum) actione juventutem ab allegoriis, quibus tum Gallia vehementer se delectabat ad imitationem veterum, quà posset, retraheret* [1]. » Arrêtons-nous donc à ce théâtre scolaire en langue latine qui, dix ans avant la *Défense et Illustration de la langue française*, inscrit dans ses prologues la pensée de Joachim Du Bellay, et qui est comme le germe d'où notre théâtre national doit sortir.

Georges Buchanan, le meilleur latiniste peut-être de son temps, était en même temps un esprit très ouvert, très libre et très curieux de nouveautés. Dans ses fortunes diverses, homme de cour et homme de collège, pamphlétaire et professeur, auteur du *Franciscanus* et de l'*Histoire d'Écosse*, de l'*Épithalame de Marie Stuart* et d'une traduction de la *Médée* d'Euripide, il a touché à une foule de choses et d'idées. En passant il a créé la tragédie classique en France pour amuser ses écoliers de Bordeaux. Il est vrai qu'ils en valaient la peine : l'un d'eux s'appelait Montaigne. Il a laissé deux tragédies d'Euripide, *Alceste* et *Médée*, traduites en vers latins d'une agréable précision, et deux tragédies originales : *Jephtes, sive votum*, et *Baptistes, sive calumnia*.

Le *Jephté* est d'une lecture très agréable. Après un prologue en vers élégants, où un ange annonce le sujet de la pièce, l'exposition est faite à la manière classique par une conversation entre la fille de Jephté, Iphis, et sa confidente Storge. Avec Buchanan nous n'en sommes déjà plus aux expositions par monologue. Nous verrons que la tragédie de Jodelle et de Garnier n'est pas toujours un progrès, en

1. *Buchanani vita ab ipso scripta* (anno 1539).

ce point, sur celle de Buchanan. Iphis a des pressentiments douloureux. Elle a eu un songe. Il faut commencer à nous habituer à cela : première tragédie classique, premier songe ; ainsi de suite pendant trois siècles. Iphis a donc vu en songe une brebis déchirée par des loups. Storge la console. — Un chœur de jeunes filles fait monter au ciel d'élégantes prières, un peu banales.

Au second acte un messager, tout à fait selon la manière antique, c'est-à-dire se laissant d'abord interroger, puis répondant d'un mot, puis développant sa réponse en un long récit, très clair du reste, bien conduit, et très brillant, annonce la victoire de Jephté sur les ennemis : et, très naturellement, le chœur, à l'imitation d'*Antigone*, salue le soleil glorieux qui éclaire un si beau jour.

On voit déjà comme la composition du drame est simple, aisée et sûre : un premier acte inquiet et sombre, un second acte plein de joie et de sérénité, courte éclaircie, retour à l'espérance, qui fait contraste, et donne toute sa force au coup fatal qui va suivre.

Voici venir en effet Jephté. Héros pieux, il adresse au ciel une fervente prière d'action de grâces. Peut-être est-il trop pieux, trop plein d'humilité sainte. On le voudrait hautain, fier de sa victoire, pour que la fatalité, qui va peser sur lui, eût le caractère de justice, qu'il faut qu'elle ait au théâtre pour être dramatique. Quoi qu'il en soit, Iphis survient, et la scène capitale commence, fort bien placée, comme on le voit, juste au milieu du drame. Je dirai même qu'en un certain sens, elle peut émouvoir plus encore que celle d'*Iphigénie à Aulis*, dont elle est l'imitation. Le secret de Jephté nous ne le connaissons pas. Nous avons été seulement avertis par les pressentiments du premier acte qu'il y a quelque chose à craindre ; et maintenant les hésitations, le trouble de Jephté nous confirment dans la crainte inquiète d'un malheur qui est un mystère. Cela est

d'un art très savant. Il est vrai que cette beauté va se tourner tout à l'heure en un défaut assez sensible. — En elle-même cette scène est bien menée, rapide et dramatique, soutenue par une imitation discrète et bien entendue d'Euripide; les caractères y sont bien observés, et chacun des personnages y dit bien précisément ce qu'il doit dire. L'étonnement douloureux ou reste Iphis, laissée seule, et réfléchissant aux paroles mystérieuses de son père, est d'un grand effet comme fin d'acte, en ce qu'il suspend très habilement l'intérêt.

C'est ici, et peut-être un peu tard, que Buchanan a placé la scène d'explications, celle où Jephté ouvre son âme et laisse échapper son secret. Il est certain que si la scène entre Jephté et sa fille est plus émouvante placée avant la révélation du secret, et alors que le spectateur n'a que des pressentiments, il faut que la scène de la révélation soit plus froide arrivant après l'autre, et alors que le spectateur a déjà quelque lumière de l'affreuse vérité : et c'est ainsi qu'à tout prendre, Euripide pourrait bien encore avoir raison. Toujours est-il que cette scène ne laisse pas d'être touchante, et qu'on y trouve de beaux vers sur la misère attachée au sort des grands. Comme Racine, Buchanan a saisi cette occasion d'imiter un beau passage d'Euripide :

O grata sortis infimæ securitas!
Felici natum sidere illum existimo
Procul tumultu qui remotus exigit
Ignotus ævum tuta per silentia.

Ici l'action se ralentit un peu. Une grande scène, qui a dû vivement intéresser les spectateurs du temps nous laisse très froids. C'est l'entretien de Jephté avec un prêtre, habile casuiste, qui excelle à résoudre les scrupules de conscience au mieux des intérêts de chacun. A cet endroit surtout de la pièce, ce dialogue satirique est bien importun. Goûterait-on la plus belle page des *Provinciales* au qua-

trième acte de *Phèdre?* La conclusion de Jephté, cependant, est fort belle : « Allez! dit-il, vous qui vous plaisez » à être tenus par les grands prêtres de la Sagesse, suivez » ces doctrines : j'aime mieux la vérité toute sotte et toute » vulgaire, que cette sagesse impie qui se garde de si » belles couleurs. » Le « *Ego malo stultam et simplicem veritatem* » est un trait vigoureux et franc, un cri de cœur honnête et droit, que je regretterais de n'avoir pas relevé.

Enfin le dénouement approche. Iphis a appris ce qu'on attend d'elle. Elle se soumet, et souhaite le bonheur à son malheureux père. La scène a de la simplicité, et les sentiments sont bien distribués entre les divers personnages. Storge, la confidente, l'amie, regrette naïvement la victoire achetée par un prix si funeste : « Plût à Dieu, si cette » prière n'est pas un blasphème, que Juda portât le joug : » tu serais esclave ; mais tu vivrais... » — « Non ! répond » la princesse, héroïque, mais simple encore dans l'expres- » sion de ses sentiments généreux, s'il le faut, arrosons, » par un supplice immérité, les autels de notre sang, et » pour tant de morts des ennemis, donnons-en une seule, » résignés et reconnaissants. » — « Ah ! ma fille, s'écrie » Jephté, c'est maintenant que je comprends, malheureux, » quel vœu, cruel, odieux, terrible, je fis quand je me suis » privé par mon imprudence d'une telle fille ! » — Et le lecteur dit, ce me semble : Voilà déjà la bonne tragédie, faite de sentiments vrais, simples, éloquents sans déclamation, bien opposés les uns aux autres, s'éclairant par ces oppositions d'une vive lumière. — Le drame, sur la fin, tourne un peu court. On n'y trouve pas les adieux lyriques de la jeune fille à la lumière qu'il était si naturel d'attendre. La tragédie française serait-elle déjà plus rapide que ne voulaient les Grecs, et un peu pressée de finir ? Un messager vient faire un récit, très brillant encore, et sans longueurs, de la mort d'Iphis.

On voit que c'était là pour la tragédie française un beau début. La pièce est sobre, bien conduite, bien coupée. Elle ne rappelle en rien la composition lourde et confuse des *mystères*. Les caractères sont peu profonds, mais nettement dessinés. L'ensemble est touchant, et la marche déjà assez vive. Les qualités, bien françaises, de clarté et de décision, se marquent fortement dans cette œuvre d'un étranger écrivant en France pour des Français. Le *Jephté* était très digne de servir de modèle aux tragiques du XVIe siècle, et plût à Dieu qu'ils en eussent suivi de plus près la sobre et judicieuse ordonnance.

Le *Baptistes* est plus puéril, plus vide aussi, et sans mouvement. C'est bien une pièce de collège, écrite par un homme qui écrivait admirablement. Je ne l'analyserai point. On y trouve un certain nombre de vers énergiques, d'une plénitude et d'une netteté qui charment. Le prologue est bien spirituel : « Les anciens poètes nous ont raconté » qu'il fut un certain Protée qui prenait toutes les formes, » et qu'on ne pouvait retenir par aucun lien : Onde, il » coule ; feu, il pétille; lion, il rugit ; puis c'est un arbre » verdoyant, un ours hérissé, un serpent qui siffle. Il prend » tour à tour les formes les plus étranges (*omnia transiens* » *in rerum miracula*). Moi, j'ai découvert le sens de cette » fable, bien plus véritable que les oracles sybillins. En ef- » fet, autant d'hommes je vois, autant je vois de Protées, » prenant sans cesse nouveaux visages et nouvelles for- » mes... »

Les tragédies de Buchanan ont eu au XVIe siècle une très grande fortune. Le *Jephté* fut traduit successivement par Claude Vésel (1566) en vers français; par Florent Chrétien (1567) [1]; par Pierre Brinon (en 1614). Le *Baptistes* a été tra-

1. La traduction de Fl. Chrétien porte pour titre : « *Jephté, ou le Vœu*, tragédie tirée du latin de Buchanan, le prince des poètes de notre temps. » — Comme poète latin, je crois que ce titre de prince n'a pu être disputé à Buchanan au XVIe siècle.

duit par Brisset (1589) et par Brinon (1613). Bien des témoignages d'admiration lui furent adressés. En voici un que je choisis parce qu'il est d'un tragique, d'un ami et d'un collaborateur de Jodelle, et qu'il y est question du talent tragique de Buchanan. La Péruse, l'auteur d'une *Médée*, a écrit une ode en l'honneur du traducteur de la *Médée* d'Euripide. On y lit les vers suivants :

Je veux chanter que de ton style
Un vers plus doux que miel distille
Quand descris l'amour soucieux ;
Et quand te plaît être tragique,
Tu fais forcener ta Colchique
Forçant ta voix jusques aux cieux.

Il ne lui reproche que d'être trop modeste :

Mais quoi ! ami, tu peux toi-même,
Malgré le dard de la mort blême,
Éterniser toi et ton nom,
Si tu fais que la France sache
Le bien que ton coffre lui cache
Trop envieux de ton renom.

Ce que le coffre de Buchanan a laissé échapper est digne de la sérieuse attention de la postérité et de l'étude des lettrés.

X

Claude Rouillet est un écrivain bien moins distingué, et un auteur dramatique de peu de valeur. Il a pourtant certains mérites de composition qu'il est utile de mettre en lumière. Claude Rouillet était un régent du collège de Bourgogne, et florissait vers 1550, juste au temps des premiers essais de tragédie en français. L'édition la plus complète que je connaisse de ses œuvres latines : « *Claudii Roil-*

leti Belnensis varia poemata, » est de 1556. On y trouve trois drames : *Philanira, Petrus, Aman.* — *Philanira* est une tragi-comédie bourgeoise, tout pleine de grossièretés et d'horreurs. Nous la retrouverons en son lieu sous forme de drame français, car elle a été traduite vers pour vers, très probablement par son auteur. C'est un curieux témoignage du goût de cette époque pour les histoires à la fois sanglantes et scabreuses — *Petrus* est une tragédie régulière, bien composée, ordonnée exactement. Cinq actes, grands discours, conversations languissantes et solennelles, non sans mérite oratoire, au commencement de chaque acte un monologue, à la fin de chaque acte un chœur : c'est le modèle tout tracé de la tragédie telle que nous la verrons constamment reparaître jusqu'en 1600.

Au premier acte Néron se glorifie avec complaisance de la grandeur de sa fortune. Le monde lui obéit, la terre tremble à sa voix... On reconnaît ici la déclamation si chère à Sénèque, dont tout le XVIe siècle s'est engoué. — Un seul point chagrine le puissant empereur. Les chrétiens obéissent à une autre loi qu'à la sienne. Ils périront. — Un confident survient pour renouveler le « motif épuisé » de l'amplification impériale. C'est là un personnage que nous connaissons bien. Au XVIIe siècle, on prendra la peine de lui donner un nom propre. Au XVIe siècle nos tragiques sont plus ingénus. Le confident n'a pas plus de nom qu'il n'a de caractère : il s'appelle *Senex;* c'est une manière de dire « quelqu'un ». *Senex*, donc, engage l'empereur à la clémence. Néron lui répond en exprimant d'une manière plus ou moins heureuse les maximes ordinaires de la tyrannie. La suite prévue de cette discussion ne se fait pas trop attendre. Néron ordonne à un certain Anicetus de sévir sans pitié sur la secte détestée, et Anicetus ne cache pas son impatience d'exécuter ces ordres. — Le chœur déplore assez platement la cruauté de Néron.

Le second acte est plus vif. Pierre d'abord se reproche la froideur de son zèle, et s'excite à braver César. — Deux chrétiens se confient leurs craintes pieuses à l'endroit de César qui les menace, et de Pierre qui semble les abandonner. — Pierre reparait soudain : « Non ! je ne vous laisse point. Le pasteur n'a pas négligé son troupeau... ; » et il s'échauffe par degrés : « *Sequor, sequor, jam, Christe, quo tu me evocas!* » Déclamation encore, mais d'un air plus naturel. On comprend ce sentiment, qui, peu à peu, en un conciliabule d'opprimés, s'excite, s'emporte et lâche la bride aux paroles, même imprudentes.

Troisième acte languissant. On y voit Poppée, qui nous importe peu, toute fière de ce qu'elle vient d'épouser Néron, et toute triste du progrès du Judaïsme. Que nous fait l'état d'esprit de Poppée, si nous ne la voyons point user de son crédit sur Néron pour précipiter la persécution? Ce que nous attendons désormais, c'est la scène nécessaire, où les puissances opposées, dont le conflit fait le fond du drame, se heurteront l'une à l'autre : c'est la scène entre Néron et Pierre. Cette scène arrive en effet. C'est un mérite à Rouillet de l'avoir faite. Mais elle ne se présente pas avec le caractère qu'elle devrait avoir. Ce n'est pas un choc de passions contraires, c'est une discussion de doctrines. L'auteur y a vu l'occasion d'une belle thèse de théologie à exposer en dialogue, et à prolonger en un chœur un peu banal. Tout l'acte est froid.

Le suivant est vraiment assez heureux. Pierre est au milieu des siens. On vient l'arrêter. Les satellites du tyran d'un côté, les chrétiens de l'autre, l'apôtre au milieu, embrassant le martyre avec joie, et, au souvenir du divin maître, s'enivrant de la folie de la croix, il y a là une situation qui sera toujours puissante, d'un effet infaillible, qui, ici, est amenée juste au moment convenable, et traitée avec une certaine simplicité grave et forte. — Le lecteur n'a

pas besoin qu'on lui dise que le cinquième acte sera fait du récit du martyre du saint.

Telle est cette pièce, enfantine encore, mais où l'on remarque un ordre assez exact qui est la marque du goût classique. On a pu voir comme chaque acte est bien distinct de celui qui le précède et de celui qui le suit, comme chaque acte contient quelque chose, encore que la pièce ne contienne presque rien; comme le moment le plus dramatique est bien placé où il doit être, c'est-à-dire à l'avant-dernier acte. C'est bien là le cadre, étroit encore, mais correctement dessiné de notre tragédie classique.

On trouve les mêmes qualités dans la tragédie d'*Aman*. La pièce est longue, mais distribuée sagement et d'une conduite claire. Deux actes d'exposition. Le premier, c'est Assuérus et Aman; le second, c'est Esther et Mardochée. Cette manière n'est pas très rapide, mais la disposition est facile et se saisit bien. Le défaut, c'est une certaine maladresse à ajuster les ressorts de l'intrigue. Mardochée exerce sa légitime influence pour décider Esther à intervenir auprès du roi. Mais ne croyez pas que nous verrons Mardochée dictant son devoir à Esther. Mardochée se plaint de son côté, Esther hésite du sien, et c'est une confidente qui apporte à Esther les plaintes et les instructions du juif menacé.

Le troisième acte est vide. Esther s'excite au devoir, prie, converse avec ses femmes et disparaît. Le sujet ne comportait pas cinq actes : de là vient qu'il y a des longueurs au début et un vide au milieu. Au quatrième acte la fable avance; mais nous retrouvons le défaut signalé plus haut. L'auteur passe à côté de la scène capitale; il laisse dans la coulisse ce qu'il est naturel qu'on entende sur le théâtre. Esther parle au roi, se jette à ses pieds, fléchit sa colère : mais tout cela, c'est la confidente qui nous l'apprend. Il en résulte un acte qui, tout en n'étant pas vide, reste languissant. — En revanche, et tout à l'inverse de la conduite

ordinaire de la tragédie classique, si le quatrième acte est en récit, le cinquième est en action. C'est celui de Racine, comme disposition et conduite.

Tout cela n'est pas d'un art grossier ni primitif. Je dirai même que ce n'est peut-être pas d'un art assez primitif à mon gré. C'est le dessin de l'œuvre qui est heureux ici, non le fond. Or le fond est de nature, à l'ordinaire, et le talent de la composition s'acquiert avec le temps. Il semble, chez nous, que ce soit le cadre et le moule que nous avons bien conçus d'abord, dès que nous avons connu les anciens, et que nous avons su composer une tragédie avant d'avoir su ce qu'il faut mettre dans une tragédie. C'est affaire à nous que les choses de plan et d'arrangement. Il est vrai qu'il n'y a rien de meilleur peut-être que ces travaux préparatoires, pour tracer aux hommes de génie, qui doivent venir un jour, une carrière précise et unie, encore qu'un peu étroite quelquefois.

XI

Il faut bien que je parle du *Julius Cæsar* de Muret. J'y ai peu d'empressement, estimant la pièce bien au-dessous de sa réputation. Mais le moyen d'omettre la tragédie qui est peut-être la plus illustre du XVIe siècle, qui est partie d'une plume singulièrement habile et savante, que l'on a accusé Jacques Grévin d'avoir copiée, dont les partis politiques ont fait une arme de combat, que Montaigne a joué peut-être avec ses camarades au collège de Bordeaux? — Il n'y a guère de tragédie plus conforme aux règles, tournée en meilleur style, et plus froide que *Julius Cæsar*. Scaliger a dû y reconnaître, ou a pu y prendre, son fameux plan du poème dramatique. Cinq actes, quatre monologues, un songe, une nourrice, théorie du tyrannicide, discours

infinis, c'est bien notre tragédie classique des premiers temps sans que rien y manque. Elle n'est du reste pas maladroitement composée. Premier acte : grandeur de César. — Deuxième acte : Brutus et Cassius. — Troisième acte : Pressentiments de Calpurnie. — Vous retrouvez ici la méthode exacte de la tragédie régulière telle que Rouillet nous l'a déjà montrée. Le malheur, c'est que voilà trois actes d'exposition, et que dans trois actes il n'y a rien. Ce sont déclamations de César sur la grandeur de sa destinée; réflexions du chœur, par deux fois, sur l'inconstance de la fortune; lieux communs de Cassius, repris par le chœur, sur la légitimité du tyrannicide, songe de Calpurnie, etc.

L'action commence au quatrième acte. Brutus fait honte à César de s'arrêter aux songes d'une femme : « *Si Cæsar orbem, Cæsarem mulier gerit.* » Le caractère de Brutus est bien odieux et bien mal dessiné, mais il y a commencement d'anxiété, partant d'action. L'intérêt de curiosité vient de naître. — Enfin, au cinquième acte, nous trouvons quelque chose de vraiment dramatique. Nous attendions quelque messager qui nous vint raconter la mort de César. L'auteur nous l'a épargné. C'est Brutus qui apparaît, et, pour premiers mots : « *Spirate, cives; Cæsar interfectus est.* » Voltaire aurait crié *bravo,* et aurait eu raison. Quand un de nos tragiques primitifs trouve un de ces effets scéniques, dont ils sont si avares, il semble que le livre disparaît, qu'un vrai théâtre s'ouvre devant nos yeux, et que le personnage, enfin vivant, marche sur nous. Cette illusion nous servira souvent d'épreuve pour juger du mérite de notre vieux théâtre. S'il est vrai, comme le dit Voltaire [1], qu'on ne puisse décider d'une pièce qu'à la voir jouer, il est juste aussi de croire que le premier mérite d'une pièce

1. Lettre du 4 décembre 1765 à M. de Chabanon.

lue est de nous donner, sans que nous y fassions effort, la vue du théâtre et de la scène. Le dernier acte entier de *Julius Cæsar* réussit assez bien à produire cet effet. Nous *voyons* César apporté sanglant, prononçant lui-même son apothéose, ce qui est bien peu historique, mais assez théâtral; et, sur son corps, Calpurnie échevelée et gémissante. Quatre actes de déclamations et un tableau dramatique, voilà cette pièce tant admirée en son temps. Il est vrai qu'en son temps c'est peut-être les quatres premiers actes qui ont fait sa gloire.

Telles sont les plus fameuses et les meilleures des tragédies en latin du XVIe siècle qu'il m'a été donné de lire. Nous avons vu dans les unes la suite et la décadence des anciens mystères; dans les autres le premier dessin, maigre et sec, mais correct de la tragédie régulière; dans les unes et dans les autres une égale pauvreté d'invention. Nous allons chercher si, plus à l'aise dans sa langue propre, le génie français s'est élevé à un plus haut degré de perfection.

CHAPITRE III

TRAGÉDIES EN FRANÇAIS : PREMIÈRE ÉPOQUE (1547-1558)

I. Enfance de la tragédie française ; imitation servile de l'antiquité : Jodelle, La Péruse.
II. Combinaison de la tradition du moyen âge et de la tradition antique ; sujets de mystères traités par des lettrés et tournés en tragédie : Théodore de Bèze, Antoine de La Croix.
III. Même système : Loys Desmazures.
IV. Que ce dernier système a été vite abandonné.

I

Les premières tragédies françaises ont été des traductions, puis sont venues les imitations, puis quelques essais originaux, et voilà tout le théâtre tragique du XVIe siècle. Il s'est hasardé dans le monde avec une extrême timidité. On sent que ces érudits et ces lettrés n'osent guère s'écarter de leurs maîtres, qu'ils ont défiance de l'originalité, ou plutôt qu'ils en éprouvent pas le besoin. Ce n'est pas à dire qu'ils aient tort. Ce qu'ils pouvaient faire *custode remoto*, nous le verrons plus tard, et que rien ne justifie mieux la prudence de ceux qui aimaient sentir tout près d'eux l'appui des modèles. Peut-être faudrait-il dire au contraire qu'on n'a pas assez traduit au XVIe siècle. Mieux eût valu, ce nous semble, s'arrêter un temps à la traduction d'Eschyle et de Sophocle, et moins vite courir à l'imitation de Sénèque, qui a été une de nos maladies littéraires.

On sait en quelle estime était le travail de la traduction

au XVIe siècle. Les critiques la recommandent expressément. Du Bellay en dit un mot dans sa *Défense et Illustration*. Sibilet en fait un éloge chaleureux dans sa *Poétique* : « Pour-
» tant t'avertis-je que la version ou traduction est aujour-
» d'hui le poème le plus fréquent et mieux reçu des estimés
» poètes et des doctes lecteurs, à cause que chacun d'eux
» estime grande œuvre et de grand prix rendre la pure et
» argentine invention des poètes dorée et enrichie de no-
» tre langue [1]. » On a beaucoup traduit les tragiques anciens au XVIe siècle, surtout avant 1552. Dès 1537 Lazare de Baïf (le père du Baïf de la Pléiade) donnait l'*Electre* de Sophocle « traduicte du grec en rhythme françoise »; à peu près à l'époque où Buchanan s'essayait à la tragédie latine, Tomas Sibilet, joignant l'exemple au précepte, donnait son *Iphigénie à Aulis* d'Euripide en 1549, la même année que son *Art poétique*. Dans le même temps Bouchetel, si j'en crois le *Journal du Théâtre français*, faisait représenter (1549) par les Basochiens une *Hécube* traduite d'Euripide, qui ne me semble pas avoir été imprimée ; et Hugues Soclel traduisait l'*Hélène* d'Euripide vers 1548 ou 1520, au témoignage de Ponthus de Thiard cité par Lacroix du Maine. Quant aux comiques qui ne rentrent point dans notre sujet, on connaît les traductions de Térence d'Octavien de Saint-Gelais, de Charles Estienne, de Bonaventure Despériers, qui nous mènent jusqu'au commencement du XVIIe siècle, et l'on sait que Ronsard en personne, à peine sorti du collège, avait traduit le *Plutus* d'Aristophane, qu'il joua lui-même avec ses condisciples, d'après une tradition peu confirmée. — Ces traductions, celles du moins que j'ai lues, sont très faibles, et ne valent guère que comme renseignement historique sur le système d'étude adopté alors par cette labo-

1. *Poétique* de Thomas Sibilet. — V. Egger, *Hellénisme en France*. — V. *Essai sur Amyot et les traducteurs français au XVIe siècle*, par Auguste de Blignières (1851).

rieuse et ardente génération. Il faut faire une exception pour l'*Antigone* de Sophocle, traduction d'Antoine du Baïf, que M. Egger a louée très justement. Le lecteur nous permettra de le renvoyer à l'*Hellénisme en France* pour ce qui regarde cette traduction. Le judicieux critique y montre excellemment, comme, en sa naïveté de style, le poète de la Pléiade rendait cette fleur de simplicité et de grâce antiques, où il eût été désirable qu'on s'habituât. De telles œuvres, si elles eussent été plus nombreuses, eussent préparé le goût français à chérir l'art antique en sa vraie et pure origine, et l'eussent peut-être retenu dans le commerce des vrais chefs-d'œuvre. C'était ici vraiment la « grecque tragédie » dont parle Ronsard, et qu'il assure, un peu à tort, que Jodelle a chantée en français.

Jodelle a eu cette bonne fortune d'attacher son nom à la première tragédie régulière en langue française, qui ait été jouée à Paris, et probablement en France. On me saura gré de ne pas raconter pour la centième fois les circonstances diverses de cet événement littéraire. Je cours à l'œuvre même. La *Cléopâtre*, jouée par Jodelle et ses amis à l'hôtel de Reims en 1552 est une tragédie en cinq actes, avec chœurs. Comme les pièces latines que nous avons considérées plus haut, elle est à la fois très bien conçue et très vide. — Représentons-nous Jodelle, ce tout jeune homme, impétueux, d'une très vive et très féconde imagination, qui écrivait une tragédie en dix matinées, et cinq cents vers en une nuit [1]; fougueux et fantasque, qui a eu un peu la même vie et la même mort que son contemporain anglais, auteur aussi d'une *Cléopâtre*, Marlowe [2]; ce poète

1. Duverdier.

2. « Il était d'un esprit prompt et inventif; mais paillard, ivrogne et » sans aucune crainte de Dieu, qu'il ne croyait que par bénéfice d'inventaire. » (L'Estoile.) — « Ceux qui, en ce temps-là, jugeaient les coups, di- » saient que Ronsart était le dieu des poètes; mais que Jodelle en était le » démon. » (Pasquier.) — Cette expression de *démon de la poésie*, en parlant de Jodelle, est de Du Bellay.

à l'âme tendre qui disait mourant : « Ouvrez-moi ces fenêtres que je voie encore une fois ce beau soleil [1]; » représentons-nous ce naturel ardent s'attaquant à ce sujet si vaste, Antoine et Cléopâtre. C'est un jeune homme, c'est un débutant, et c'est le premier qui tente le genre tragique : il va sans doute se laisser séduire à l'ampleur de cette grande histoire, et construire un drame audacieux, exagéré, mal ordonné, dans le goût de Marlowe. C'est le contraire : tout le soin de Jodelle est de restreindre le sujet. Le drame ne commencera qu'après la mort d'Antoine. Que reste-t-il? la mort de Cléopâtre. Cela fera un cinquième acte, et, encore il faut nous attendre à ne connaître la mort de Cléopâtre que par le récit d'un messager, ainsi qu'on en use à l'ordinaire dans la tragédie classique. Il semble impossible de dessécher plus complètement un sujet. D'une grande aventure épique, à force de rechercher l'unité, il fait en sorte de ne nous laisser qu'une élégie. Une élégie en quatre actes suivie d'un récit, voilà *Cléopâtre*.

A vrai dire cette élégie est bien conduite et bien coupée. Au premier acte l'ombre d'Antoine retrace l'histoire de ses funestes amours à grands traits qui ne sont pas sans force. — Cléopâtre s'entretient de son malheur (ici un songe ; on l'attendait) avec ses femmes. — Chœur sur l'inconstance de la fortune, un peu prévu aussi.

Au second acte, Octave, avec ses amis, délibère sur le sort à réserver à Cléopâtre. — Chœur sur les funestes conséquences de l'orgueil. — Au troisième acte l'élégie de Cléopâtre recommence, mais cette fois devant Octave, qui s'émeut et va fléchir, lorsque... Enfin voici un épisode. Jodelle, l'auteur d'*Eugène*, a le goût du comique. De l'incident de Seleuque dénonçant le trésor caché de Cléopâtre, il a tiré une scène bouffonne. Cléopâtre s'irrite avec un emportement

1. Lacroix du Maine.

qui n'a rien de tragique, et menace le malheureux de coups de poing. — Chœur sur le bonheur de la médiocrité. — Le quatrième acte n'est pas sans grandeur. C'est toujours l'élégie de Cléopâtre, mais de Cléopâtre décidée à mourir, et pleurant sur le tombeau d'Antoine.

Unité et composition exacte, voilà les qualités de ce premier essai dramatique. Imagination créatrice, peinture de caractères, invention en un mot, voilà ce qu'il n'y faut pas chercher. Ne croyez pas pour cela que la pièce soit ennuyeuse. Le poète se retrouve dans le détail, un poète assez vigoureux et qui se crée une langue assez estimable. Il a parfois mouvement et chaleur :

Penserait donc César être partout vainqueur?
Penserait donc César abâtardir un cœur?
Vu que de tiges vieux cette rigueur j'hérite,
De ne pouvoir céder qu'à la Parque dépite,
La Parque, et non César, aura sur moi le prix,
La Parque, et non César, soulage mes esprits;
La Parque, et non César, triomphera de moi,
La Parque, et non César, finira mon émoi.

Voici un cri de colère d'Octave qui est d'une vigueur assez heureuse :

Non ! non ! les plaints cèderont aux rigueurs :
Baignons au sang les armes et les cœurs.

Parfois il arrive à une certaine imagination dans l'expression. Cléopâtre songe à ce fatal amour qui dévorait Antoine :

Ha ! l'orgueil et les ris, la perle détrempée,
La délicate vie efféminant ses forces
Etaient de nos malheurs les subtiles amorces.

Ce qui suit n'est-il pas dans une nuance juste de mélancolie inquiète et sombre ? « Que vous demande Antoine ? » (dans le songe), dit Charmion. Cléopâtre répond :

. . . . . Qu'à sa tombe je fasse
L'honneur qui lui est dû. — Quoi encor ? — Que je trace
Par ma mort un chemin pour rencontrer son ombre.
Il me demande encor... — La basse porte sombre
Est à l'aller ouverte, et au retour fermée.
— Une éternelle nuit doit de ceux être aimée
Qui souffrent en ce jour une peine éternelle.

Cela est de l'élégie, je l'ai assez dit; mais de l'élégie qui n'est pas vulgaire. Le tour en est noble et le sentiment en est juste. Désirerait-on y voir le mouvement d'une passion plus vive et plus forte ? Voyez comme la reine embrasse d'un désir véhément l'espérance de mourir :

Constante suis. Séparer je me sens (d'Antoine);
Mais séparer on ne me peut longtemps :
La pâle mort m'en fera la raison.
Bientôt Pluton m'ouvrira sa maison,
Où même encor l'aiguillon qui me touche
Fera rejoindre et ma bouche et sa bouche.

De pareils vers sont estimables. Il est malheureux qu'ils soient rares chez Jodelle. Il est plus malheureux encore qu'il ait été très faible poète lyrique. La partie lyrique a son importance chez nos tragiques du XVIe siècle; chez Jodelle elle est négligée. Il n'a pas l'oreille lyrique. Il fait d'ordinaire sa strophe de quatre vers très courts (trois, quatre, ou cinq pieds). Elle est sautillante et manque d'haleine. Je ne vois pas une de ces stances qui vaille qu'on la cite. On sent encore ce manque de sens musical dans l'incertitude où Jodelle a été sur la question du mètre à employer dans la tragédie. Son premier acte est tout en alexandrins à rimes féminines, les second et troisième en vers de dix pieds (bien légers pour le genre élégiaque) à rimes féminines et masculines se succédant au hasard ; le quatrième en alexandrins, et le cinquième en décasyllabes. Tout cela n'est pas d'un créateur. Langue, style et rythme, les gé-

nies qui créent un genre, créent tout ce qui est propre à ce genre.

Au premier coup d'œil, nous nous croyons en présence d'un ouvrage plus régulier que *Cléopâtre*, en ouvrant la *Didon se sacrifiant* [1]. Les cinq actes d'égale longueur, et très étendus, sont écrits également en alexandrins. La bigarrure singulière de la *Cléopâtre* a été abandonnée. Mais nous trouvons à un moindre degré les qualités d'exacte ordonnance que nous avons reconnues dans la *Cléopâtre*. J'ai besoin de consulter le texte pour me rappeler comment et où chaque acte se distingue de celui qui le précède et de celui qui le suit. Du reste nous retrouvons ici le même système dramatique : un sujet restreint à une crise d'une heure et traité en élégie. L'élégie déborde ici même plus que dans le précédent ouvrage : plaintes de Didon à Enée, au chœur, à Barce, à Anne, à Vénus, à l'ombre de Sichée : quatre actes et demi ; récit de la mort de Didon : quarante vers. Pour fournir de matière à cet infini discours, Jodelle a fait appel à son imagination d'abord, qui est féconde, puis à tous ses souvenirs de Virgile. Il les délaye souvent, parfois il les traduit, faiblement du reste, excepté peut-être :

> Qu'heureusement j'étais oublieuse de moi !
> Que malgré moi je prends ce jour que je revoi !

Enfin il a recours à tout l'arsenal mythologique, qui n'a point de secret pour les poètes du XVIe siècle. Déjà dans la *Cléopâtre* nous avions en abondance les Icare, les Promé-

1. La *Didon* a été jouée, d'après Goujet (Biblioth. franc.), « ainsi que ses aînés » (*Eugène* et *Cléopâtre*) ; mais « on en ignore le succès ». J'ignore sur quoi repose l'assertion de Goujet, ne trouvant nulle part trace de cette représentation. La date même de la publication est incertaine. Je ne sais pourquoi Ebert (*Geschichte der franzœsischen Tragœdie* — Gotha, 1856) dit qu'*en tout cas* cette date n'est pas postérieure à 1558. — D'autre part, je trouve dans l'avant-propos de l'édition de 1597 (Lyon), par Charles de Lamothe, l'indication suivante : « Au recueil de ses œuvres nous a aidés » messire Charles, archevêque de Dol, de l'illustre maison d'Épinay, qui, » étant en Bretagne... a fait toujours cas des poésies de cet auteur, jusqu'à » faire quelquefois représenter somptueusement aucunes de ses tragédies. »

thée et les Furies. Dans la *Didon* c'est une profusion de Vénus, de Junon, de Phèdre, de Tyeste et de Renommée. Quelques vers se détachent de ce fatras, grâce à ces qualités que j'ai dit que Jodelle montre parfois, la vigueur et la concision énergique :

> L'amour trop mise en un, comme je l'ai en toi,
> Est la haine de tous et la haine de soi.

Mais à tout prendre, il faut reconnaître qu'il y a dans ce style une singulière négligence, des redites continuelles, beaucoup de remplissage. Cela sent trop la hâte, et cette hâte explique bien que Jodelle soit si faible dans ses chœurs. Dans *Didon* comme dans *Cléopâtre*, Jodelle a laissé couler de sa plume facile et rapide de petites strophes en petits vers qui font l'effet d'un babillage. Une seule fois il a tenté la grande strophe lyrique, triomphe de Malherbe, que maniaient déjà fort bien les grands poètes de la Pléiade. Mais par un singulier manque de sens musical, il l'alourdit d'un surcroît bien pénible. A la strophe de dix octosyllabes, faites d'un quatrain à rimes croisées et d'un sixain à rimes embrassées, il ajoute un second quatrain sur le modèle du premier, en sorte que le sixain se trouve être le centre de la strophe, au lieu d'en être la fin. Voici un exemple :

> Les dieux des humains se soucient,
> Et leurs yeux sur nous arrêtés,
> Font que nos fortunes varient
> Sans varier leurs volontés :
> Le tour du ciel qui nous rameine
> Après un repos une peine,
> Un repos après un tourment,
> Va toujours d'une même sorte ;
> Mais tout cela qu'il nous apporte
> Ne va jamais qu'inconstamment;

Ne sent-on pas qu'évidemment la phrase musicale est complète ici et s'arrête ? Jodelle y ajoute :

Les dieux toujours à soi ressemblent :
Quant à soi les dieux sont parfaits :
Mais leurs effets sont inparfaits
Et jamais en tout ne se semblent.

Jodelle n'a pas compris que la grande strophe lyrique est une belle période à deux membres, dont le second, conformément à une loi générale de mélodie, doit être plus long que le premier, et qu'y ajouter un troisième membre plus court que le second est créer une phrase parasite où le rythme semble se traîner essoufflé. — Notons en passant que les deux dernières rimes ne sont pas des rimes. Jodelle est coutumier de cette négligence. Il fait rimer *goutte* à *dégoutte* et même, une fois « *on donne* » à « *il donne* ». Je fais remarquer à ce propos, pour ne plus revenir sur ce détail, qu'on trouve de ces singulières rimes dans tous les tragiques du XVIe siècle, même dans Garnier. Mais Jodelle n'en est pas le plus avare.

Ce poète avait des dons heureux. Il les a gaspillés au hasard d'une improvisation à la fois fougueuse et négligente. Il a laissé le modèle longtemps suivi d'une tragédie où l'on surprend les premiers traits généraux de la tragédie classique française. Il n'en est pas plus le créateur que Buchanan ou Muret. Il en est du moins le représentant le plus en lumière à cette première époque. Il avait de l'imagination, le choix heureux du sujet, quelques qualités de composition, un style capable de force, et tragique par ce côté, une langue enfin (on ne l'a pas assez remarqué, et je m'étonne qu'on ait cru remarquer le contraire), beaucoup plus simple et unie que la plupart de ses compagnons de la Pléiade. Sa mythologie est beaucoup moins obscure que celle de Ronsard, et il donne peu de place en son discours aux innovations archaïques du vocabulaire du temps. Ce qui lui a manqué le plus fut la volonté persévérante. Il s'enivra de succès éphémères, travailla peu, gâta une vie qui avait

commencé sous de brillants auspices, et mourut jeune encore, dégoûté et lassé, en 1573.

On ne doit point séparer La Péruse de Jodelle. Jean de la Péruse était un ami de notre premier tragique. Il avait joué avec lui la *Cléopâtre* à l'hôtel de Reims, et il semble avoir eu avec l'auteur de *Cléopâtre* bien des traits de caractère communs. — Il était des environs d'Angoulême, et non de Poitiers, comme on l'a dit un peu partout, étant né à la Péruse, en 1529[1]. Il faisait ses études à Paris en 1552, étant l'aîné de Jodelle de deux ou trois ans, quand celui-ci tenta la grande entreprise d'écrire et de jouer une tragédie française. Il se mêla à cette illustre affaire et fut un des « *entreparleurs* » dont Pasquier nous a conservé les noms (Jodelle, Jacques Grévin, Nicolas Denisot, Remi Belleau, La Péruse). C'est en jouant la *Cléopâtre* qu'il a dû prendre l'idée de sa *Médée*. Peut-être même la *Médée* était-elle déjà sur le métier. Il semble en effet que cette tragédie a été jouée soit en 1553, soit en 1554. M. Gellibert des Seguins donne cette première date, et croit que la représentation eut lieu chez les confrères de la Passion. Toutefois, à cette date de 1554, La Péruse était revenu, fatigué et malade, à Poitiers. Il y retrouvait ses autres amis, cette petite société littéraire poitevine qui était à cette époque très vive et assez illustre. C'étaient Guillaume Bouchet, Tahureau, Jean Boiceau de la Borderie, Scévole de Sainte-Marthe, Vauquelin de La Fresnaye. Je suis porté à croire que cette manière d'académie de province joua ou fit jouer la *Médée*. Ce n'est probablement point par simple métaphore que Vauquelin nous dit que La Péruse

Sur les rives du Clain fit incenser Médée

1. V. l'édition des *Œuvres poétiques de Jean Bastier de La Péruse*, de Gellibert des Seguins (Paris, 1867, Jouaust).

Quoi qu'il en soit, La Péruse ne se vit point imprimer. Il mourut en 1554. Ses amis s'empressèrent à prendre les intérêts de sa gloire. Scévole de Sainte-Marthe corrigea, on ne sait dans quelle mesure, la *Médée*. C'est Vauquelin qui nous l'apprend sans préciser suffisamment :

> Mais la mort envieuse avançant son trépas
> Fit que ses vers tronqués parfaire il ne sut pas
> Quand Sainte-Marthe ému de pitié naturelle
> De ces deux orphelins entreprit la tutelle,
> Scavant les ragença, leur patrimoine accrut,
> Et grand peine et grand soin pour ses pupilles eut.

Guillaume Bouchet et Jean Boiceau firent l'édition complète des œuvres de leur ami, qui parut en 1555. Deux autres éditions parurent à des intervalles assez rapprochés. La troisième est de 1576. La *Médée* a donc été estimée en son temps. En sa nouveauté, pourtant, elle semble n'avoir pas mené grand bruit. Pasquier nous l'apprend en s'en étonnant un peu . « Une tragédie » sous le nom de *Médée*, qui » n'était point tant décousue, et toute fois par malheur, elle » n'a pas été accompagnée de la faveur qu'elle méritait[1]. »

La *Médée* de La Péruse est la *Médée* de Sénèque. La Péruse a appliqué à l'œuvre latine un système d'imitation qui consiste tantôt à traduire, tantôt à abréger, tantôt, mais très rarement, à délayer. Quant à la conduite de la pièce, Sénèque est suivi pas à pas. L'œuvre de la Péruse n'est donc intéressante à étudier qu'au point de vue du style. A la considérer ainsi, elle n'est point sans mérite. L'encombrement de l'érudition mythologique est moindre dans le drame français que dans le latin. Le mouvement de la période est plus rapide et plus libre. Je ne donne pas ce qui suit pour un modèle de vraie éloquence. Encore est-il qu'à la comparer à la première scène de la tragédie latine, ce morceau

1. *Recherches de la France*, VII, 7.

sent moins l'effort, et va d'une allure plus courante :

Dieux, qui avez le soin des lois du mariage
Vous aussi qui bridez les vents émus de rage,
Et quand libres vous plaît les jeter sur la mer,
Faites hideusement flots sur flots écumer ;
Dieu vengeur des forfaits, qui roidement desserres
Sur le chef des méchants tes éclatants tonnerres ;
Dieu qui chasses la nuit de tes rayons épars
Dessus tout l'univers luisant de toutes parts [1] ;
Dieu des profonds manoirs, toi sa chère rapine,
Coupable de mes maux, déesse Proserpine [2],
. . . . . .
. . . . . .
Je vous atteste tous ! Tous, tous je vous appelle,
Au spectacle piteux de ma triste querelle.
Et vous, ombres d'enfer, témoins de mes secrets,
Oyez ma triste voix, oyez mes durs regrets ;
Furies, accourez, et dans vos mains sanglantes
Horriblement portez vos torches noircissantes ;
Venez en tel état, tel horreur, tel émoi
Que vintes à l'accord de Jason et de moi [3] !

Les mots à effet du tragique latin ne disparaissent pas, et ne sont point affaiblis dans l'interprétation française. On connaît le fameux « *Que vous reste-t-il. — Moi* ! » de Corneille, qu'on a beaucoup trop vanté et bien maladroitement [4] quelquefois. Ce n'est qu'un trait énergique de Sénèque, affaibli, chez Sénèque comme chez Corneille, par le développement bien banal qui le suit.

Nihilque superest opibus e tantis tibi
— Medea superset : hic mare et terras vides
Ferrumque et ignes, et Deos, et fulmina

1. Développé. Sénèque dit seulement : « *Clarumque Titan, dividens orbi* » *diem.* »
2. Affaibli. Sénèque dit : « *et dominam fide Meliori raptam.* »
3. Plus vigoureux que Sénèque : « *Adeste, thalamis horridæ quondam meis* » *Quales stetistis.* »
4. M. Henri Martin, par exemple, qui en fait le *Cogito, ergo sum* de la Tragédie française.

La Péruse l'a traduit très heureusement, et avec naturel.

Ainsi des biens un seul bien ne te reste
— Je reste encor ! . . . . . .

Il a même quelquefois, en abrégeant l'original, atteint à une vigueur plus sobre et plus frappante. Dans cet épouvantable cinquième acte de Sénèque, où, au mépris d'Horace, Médée égorge ses enfants sur la scène, Sénèque est bien prodigue de mots violents dans le débat entre Jason suppliant qu'on lui laisse au moins son second fils, et Médée qui refuse.

Per numen omme, perque communes fugas,
Torosque, quos non nostra violavit fides,
Jam parce nato : si quod est crimen; meum est :
. . . . . .
. . . . . Unus est pœnæ satis.
— Si posset una cæde satiari manus,
Nullam petisset : ut duos perimam tamen,
Nimium est dolori numerus angustus meo.

La Péruse résume ainsi :

. . . . . L'autre au moins me demeure !
Ou je meure avec lui ! Sans toi, je veux qu'il meure !
— Qu'il vive, je t'en pri'par celui même flanc
Qui le porta ! — Non ! Non ! Il moura : c'est ton sang.

Une certaine aisance dans le mouvement oratoire, et avec cela une langue déjà ferme et pleine, un vers parfois bien frappé, voilà, des qualités remarquables à cette date. Il est à noter que sur ce point nous n'aurons point à signaler de progrès rapides. Entre un tragique de 1553 et un tragique de 1600, il y a peu de différence quant au style et à la facture du vers. L'expression et la versification ont en 1553 les qualités moyennes. Il ne leur manque que celles que le génie donne. Pour ce qui est de celles-ci il nous faudra les attendre pendant près d'un siècle.

II

Je crois ranger Théodore de Bèze parmi les tragiques réguliers. Il marque une autre méthode par où les poètes de ce temps arrivent à la tragédie classique. Ceux de la Pléiade, comme La Péruse, comme Jodelle, y viennent en partant de l'imitation du théâtre antique. D'autres y sont venus en partant de l'ancien mystère, mais en l'allégeant, en l'émondant, de manière à le réduire aux lois de la poétique nouvelle, qu'ils connaissent et dont ils acceptent l'autorité. Tels sont de Bèze, de La Croix, Desmazures. — Il me semble voir chez eux l'intention de créer un drame à la fois chrétien et classique, qui soit inspiré de l'esprit religieux des anciens mystères, et qui s'accommode aux formes de la tragédie telle qu'on commence à l'entendre. — Il en résulte que ces drames, écrits du reste par des hommes de talent, ont à la fois la rigoureuse unité des tragédies proprement classiques, et quelques qualités de mouvement qui sont bien rares chez les purs classiques de ce temps. Ajoutez-y une certaine naïveté qui, parfois, n'est pas sans charme.

Tel se présente à nous l'*Abraham sacrifiant* de Théodore de Bèze. Cette pièce est antérieure à la *Cléopâtre* de Jodelle. Si nous en croyions Théodore de Bèze lui-même, dans la lettre adressée à Jacomot, que nous avons citée, lettre datée du 1er janvier 1598, et où il est parlé de l'*Abraham* comme d'un amusement de jeunesse remontant à quarante-cinq ans, nous dirions que l'*Abraham* est de 1553, peut-être de 1552. Mais la première édition de l'*Abraham* est de 1551 (Genève). C'est dans cette édition que Conrad Badius, imprimeur, adresse au lecteur une allocution très édifiante, où il est dit que l'*Abraham* est une œuvre de repentir, faite en expiation des « vers lascifs et rythmes impudiques, » de la

jeunesse de l'auteur, et que de Bèze lui-même, dans sa préface, dit avoir entrepris cette tragédie pour réparer, par la sainteté du sujet, le scandale de poésies licencieuses précédemment écrites par lui en langue latine. D'autre part, Pasquier nous dit formellement [1] que Théodore de Bèze composa *sur l'avènement du roi Henri II* (ce qui veut dire en 1547), le *Sacrifice d'Abraham* ». — Dans tout cela c'est Pasquier qu'il faut croire, le souvenir de l'*Abraham* étant resté attaché dans sa mémoire à un événement aussi considérable que l'avènement d'Henri II. Mais il faut bien avouer aussi que, si Pasquier veut dire que le *Sacrifice d'Abraham* fut composé pour être joué devant Henri II en l'honneur de son avènement ; il n'est guère vraisemblable que l'*Abraham* joué devant Henri II soit l'*Abraham* tout plein de violente satire calviniste que nous possédons. — J'inclinerais à croire que Théodore de Bèze composa en effet un *Abraham* pour l'avènement d'Henri II ; que cet *Abraham*, non mêlé de polémique religieuse, fut joué aux fêtes de l'avènement, et connu ainsi de Pasquier ; qu'une société de jeunes gens, comme il s'en formait alors, le joua peut-être en 1550 ; que Théodore de Bèze en 1551, calviniste déclaré alors, refit pour l'impression, en le surchargeant de violences satiriques très étrangères au sujet, son *Abraham* de 1547 ; qu'enfin quarante-sept ans plus tard, dans sa lettre à Jacomot il n'a songé qu'à l'*Abraham* imprimé, et a dit « quarante-cinq ans » en nombre rond, pour quarante-sept [2].

Ce sujet de l'*Abraham sacrifiant* avait déjà été traité en 1529, et je demande la permission de parler de cet antique

1. *Recherches*, VII, 7.

2. Dans cette même lettre à Jocomot que je cite plus haut, de Bèze dit encore que la pièce en sa nouveauté a été jouée par les collégiens de l'Académie de Lausanne, où il était à cette époque professeur de littérature grecque, qu'elle a été représentée en France avec un grand applaudissement, qu'enfin elle a été traduite en allemand, en vers.

ouvrage, non point pour me donner le facile et inutile plaisir de m'en moquer, mais parce que c'est pour le lecteur une occasion de comparer, en un même sujet, l'ancien mystère à la tragédie de 1550. Il sera facile, en suivant les études où nous nous livrons, de voir le progrès fait de 1600 à 1636. Il n'est pas moins utile de mesurer la distance parcourue des derniers mystères, un peu trop loués à mon gré [1], aux premières tragédies un peu trop dépréciées peut-être.

La pièce dont je parle a pour titre complet : « Le Sacrifice de Abraham *à huit personnages joué devant le roy en l'Hotel de Flandres à Paris, et depuis à Lyon, l'an Mil D et XXIX.* » (Volume sans pagination, pièce sans distinction d'actes ni de scènes.) — Ce qui frappe d'abord, c'est le caractère archaïque de l'ouvrage. Dieu en personne y joue un rôle. *Miséricorde* en a un autre. Il y est parlé de *Pitié*, de *Amour* et de *Raison*. Ensuite c'est l'ignorance des unités surtout de l'unité de lieu. Les changements de scène sont d'une multiplicité fatigante. Enfin c'est surtout la puérilité du fond, l'amour des détails vulgaires qui sont inutiles, comme on en va juger. Quant à la conduite de l'ouvrage, la voici :

La pièce commence par un cantique d'Abraham et de Sara. Isaac survient. Ses parents lui donnent de bons conseils. Isaac ayant obtenu la permission d'aller jouer avec les bergers, nous voici transportés au milieu des champs avec lui. Les bergers délibèrent longuement s'ils joueront à la fossette où à la turelurette. — Cependant nous voici revenus auprès d'Abraham et de Sara. Abraham songe à faire sa sieste. Avant de s'y abandonner, il recommande son âne à Sara.

1. M. James de Rothschild, dans la *Revue politique et littéraire* du 30 novembre 1878, loue beaucoup le *Sacrifice d'Abraham* de 1529, et l'oppose, comme plus simple et plus naturel à la tragédie *académique* de Th. de Bèze.

Sara, penses à notre ânon :
Il n'a point eu d'avoine ? — Non.
— Or bien lui en allez donner.

Abraham s'endort. — L'action commence enfin : Dieu apparaît et dans un monologue, nous apprend qu'il songe à faire une nouvelle épreuve de la vertu d'Abraham. *Miséricorde* le supplie d'épargner son serviteur. — A son réveil Abraham voit Raphaël lui apparaître. L'ange lui ordonne de sacrifier son fils. Abraham acquiesce simplement à cet ordre, sans hésitation, sans un seul cri d'étonnement. Sara survenant, il lui dit : « Je vais faire un sacrifice. » Voici comme, à cette époque, on traite la situation qui deviendra le « *Vous y serez, ma fille,* » Racine :

Mon amy, menez votre enfant,
Et la façon lui dénotez
De sacrifier. — N'en doubtez
Je l'y ménerai voirement
Et si lui montrerai comment
On sacrifie.

Abraham se rend auprès des bergers qui sont en liesse, et chantent à leur façon la douceur de vivre au printemps :

Par ce temps nouveau
Je danse et sautoye,
Je ris, et folloye,
Je saute et trépoye
Comme un jeune veau.

Abraham apprend à cette troude joyeuse qu'il a un sacrifice à accomplir sur la montagne. On charge l'âne de bois. L'âne paraît être le personnage principal dans cet épisode. On ne s'occupe guère que de lui : « Chargez l'âne ; » — « L'âne est trop chargé ; » — « Il n'ira pas loin ; » — « Déchargez l'âne. » — En gravissant la montagne, Abraham, dans un long monologue assez froid, s'entretient de

cette idée que Dieu ne peut pas se tromper, qu'il faut obéir à Dieu, etc.

Nous voici arrivés à la crise. Abraham avise son fils de l'ordre qu'il a reçu de Dieu. Croirait-on que le suprême entretien du père et du fils en telle occurrence est une dissertation philosophique ? Isaac défend les droits de la nature ; Abraham défend les droits de l'autorité divine :

ISAAC

Je m'ébahis bien grandement
De Dieu qui si sommairement
A ce vous a voulu commettre.
Je ne crois pas certainement
Qu'à l'exécuter franchement
Nature puisse le permettre.

Encore s'il s'agissait seulement d'un sacrifice humain, cela pourrait s'entendre. Mais qu'un père reçoive l'ordre d'immoler son fils, voilà ce qui confond la raison du jeune Isaac :

Mais il me semble que suffire
Devrait que par un étranger
Me fisse la vie abréger ;
Et non pas vous même m'occire.
Car c'est grand chose que détruire
Son sang, son enfant, son semblable :
Nature le jugera pire
Que d'une bête irraisonnable.

Abraham, longuement et froidement, démontre à son fils que celui qui meurt jeune est aimé de Dieu, et que celui qui meurt sans péché est assuré du bonheur céleste. Au dernier moment il laisse enfin percer une douleur vraie, mais bien vite refroidie par des allégories pesantes :

O vrai Dieu ! Si le cœur me deult
Hélas ! ce n'est pas de merveille ;
Et si le sang de moi s'émeut
C'est Nature qui me réveille :

Pitié me flaiolle à l'oreille,
Amour délivrance pourchasse ;
Mais Raison vient qui s'appareille
De leur donner à tous la chasse.

Je ne trouve quelque chose de vraiment naturel et touchant qu'à la dernière minute, quand le couteau est levé. Il y a là un triple *adieu* qui est simple et émouvant :

Adieu mon fils ! — Adieu mon père !
Ma vie entre vos mains je mets
Puisqu'il plaît au Dieu de lumière.
— Adieu, mon fils ! — Adieu mon père !
Recommandez-moi à ma mère :
Je ne la reverrai jamais.
— Adieu mon fils ! — Adieu mon père !

C'est là-dessus qu'arrive le cri de l'ange arrêtant la main d'Abraham. Mais la pièce n'est pas finie pour cela. Il nous faut encore entendre Sara s'enquérant de l'aventure, se faisant raconter tout ce qui précède, et donnant son opinion dans ces paroles bien maternelles :

Certes, quand m'eussiez au vrai dit
La chose ainsi comme elle allait,
Et que Dieu ainsi le voulait
Point ne fusse à l'encontre allée.

Revenons à l'*Abraham* de de Bèze. Pasquier, dans le passage que nous avons cité, assure que cet ouvrage « lui fit tomber les larmes des yeux ». Il ne faut point s'en étonner. L'œuvre est forte, bien conduite et touchante. Surtout elle est vraie. De Bèze est un moraliste. Il est descendu dans le cœur humain avec une lanterne, comme dit madame de Sévigné, et il y a trouvé ce dont nous faisons si grand cas, la tragédie psychologique. Le drame est tout entier dans l'âme d'Abraham. Ses hésitations, ses angoisses, ses révoltes, le triomphe enfin de l'esprit de soumission sur les sentiments les plus tendres du cœur, voilà le

poème que le dur génie calviniste a inspiré. Cette tragédie est très rapide, comme il convenait en un sujet qui ne renferme qu'une situation, et une situation affreusement pénible; la progression est bien ménagée ; et ce qui est digne de remarque en un drame tout psychologique, c'est que la pièce est très vivante et théâtrale. Cela tient à un artifice bien naïf pourtant, et renouvelé des anciens mystères, mais qui est ici d'un bon effet. — Cette voix de la nature contre laquelle lutte Abraham, comment s'exprimera-t-elle ? Jodelle répondrait : « par la bouche même d'Abraham, par des monologues. » Plus tard on dirait : « par un confident. » De Bèze s'y prend d'autre sorte. C'est Satan lui-même qui suggère à Abraham les prétextes et sophismes contre Dieu. Le spectateur le voit tourner autour d'Abraham et lui souffler l'esprit de révolte. Mais ce personnage de Satan, vu du spectateur, est censé n'être point vu d'Abraham, et c'est à sa propre pensée qu'Abraham croit répondre, quand il répond à l'esprit du mal. Ce dédoublement de la personne humaine, cet être mauvais que l'homme porte en lui prenant une forme visible et marchant derrière l'homme sur la scène, n'était-ce point de nature à donner un grand relief à l'ouvrage, et à émouvoir fortement un auditoire de chrétiens fervents ? De Bèze a usé de ce ressort non sans bonheur, et toute la première partie du drame, si faible et froide dans l'auteur que nous examinions tout à l'heure, en reçoit boucoup de vigueur et d'intérêt.

Cependant Satan s'est écarté. On le voit rôder encore, mais il ne parle plus. Comme Polyeucte, Abraham, dans l'attente de la lutte suprême, s'*arme de tout son cœur* et repousse avec véhémence les dernières suggestions de la faiblesse humaine :

.....O Dieu, mon créateur,
Ne suis-je pas ton loyal serviteur ?

Ne m'as-tu pas de mon pays tiré ?
Ne m'as-tu pas tant de fois assuré
Que cette terre aux miens était donnée ?
. . . . . .
. . . . . .
Arrière chair, arrière affections !
Retirez-vous humaines passions !
Rien ne m'est bon, rien ne m'est désirable
Que ce qui est au Seigneur agréable.

Isaac paraît. Abraham le contemple un instant. N'y a-t-il pas un air très agréable de mélancolie simple dans ces réflexions ?

Voilà mon fils, Isac, qui se pourmeine
O pauvre enfant ! ô nous pauvres humains
Cachant souvent la mort dedans nos seins,
Alors que plus en pensons être loing !

Il se décide à lui parler. Cette scène redoutale, de Bèze l'a traitée heureusement parce qu'il l'a traitée en toute ingénuité et candeur, sans prétentions philosophiques, comme aussi sans vulgarité. C'est la nature même qui parle. « *Veræ voces,* » comme aime à répéter Diderot. Je crois qu'il aurait bien aimé ce qui suit, et ne pense point qu'il aurait eu tort :

Or ça mon fils... Hélas ! que vais-je dire [1] ?
— Plaît-il mon père ? — Hélas, ce mot me tue !
Mais si faut-il encor que m'évertue
Isac, mon fils... Hélas ! le cœur me tremble.
— Vous avez peur, mon père, ce me semble ?
— Hélas ! Mon Dieu ! — Dites-moi hardiment
Que vous avez mon père, s'il vous plaît.
— Ah ! mon ami si vous saviez que c'est !
Miséricorde ! ô Dieu ! miséricorde !
Mon fils, mon fils, vous voyez cette corde,
Ce bois, ce feu, et ce couteau ici
Isac, mon fils, c'est pour vous tout ceci.

1. « Ciel, que vais-je lui dire, et par où commencer ? »

Isaac, un instant interdit tombe aux genoux de son père. Ses supplications encore sont bien naturelles, et d'une aimable naïveté. Cet art si simple a pour nous je ne sais quelle saveur fraîche, dont peut-être faudrait-il nous défendre, mais qui nous séduit, par cela seul peut-être qu'elle nous dépayse. On avait peur de trouver un auteur, et on lit ceci :

Hélas ! Isac ! — Hélas ! père très doux
Je vous suppli', mon père, à deux genoux,
Avoir au moins pitié de ma jeunesse !
— O seul appui de ma faible vieillesse !
Las ! mon ami, je voudrois, je voudrois
Mourir pour vous un million de fois.
Mais le Seigneur ne le veut pas ainsi.
— Mon père, hélas ! je vous crie merci !
Hélas, hélas ! je n'ai ni bras ni langue
Pour me défendre, ou faire ma harangue ;
Mais regardez, ô mon père, mes larmes.
Avoir ne puis, ni ne veux autres armes
Encontre vous. Je suis Isac, mon père !
Je suis Isac, le seul fils de ma mère.
Je suis Isac, qui tient de vous la vie.
Souffrirez-vous qu'elle me soit ravie ?

Et remarquons qu'avec toute cette simplicité, il y a de l'art encore dans la conduite de cette scène. De Bèze s'est bien gardé de laisser s'échapper d'un seul coup de la bouche d'Abraham la révélation tout entière. Isaac sait qu'il doit mourir, mais non qui doit le faire mourir. Abraham croit le lui avoir dit. Tout à coup il s'aperçoit qu'en son trouble il n'a découvert que la moitié du secret fatal :

Mais dites-moi au moins qui m'occira.

demande l'enfant, et, sur ce mot, la scène repart à nouveau, d'un mouvement rapide.

— Qui t'occira, mon fils ? Mon Dieu, mon Dieu,
Octroyez-moi de mourir en ce lieu !

— Mon père ?... — Hélas ! ce nom ne m'appartient.
Hélas ! Isac, si est-ce qu'il convient.
Servir à Dieu...

Il s'arrête, n'en dit pas plus. Isaac a compris, et, lui aussi, dit un seul mot, qui n'est pas sans beauté, ainsi placé :

— Mon père, me voilà !

Tout est consommé. La nature est vaincue. Pour bien marquer le triomphe de Dieu, Satan pousse un cri de désespoir et disparaît de la scène. L'ange survient, et le dénouement se fait en quelques vers. — Voilà déjà certaines qualités de la tragédie française, une intrigue simple, bien conduite, serrée, une progression vive, une forte moralité, des peintures psychologiques. Cette tragédie serait d'un mérite supérieur si le début n'en était long, les chœurs (cantiques) faibles, et si certain monologue de Satan ne formait un hors-d'œuvre insupportable. Avant que l'action ne soit commencée (il convient de le reconnaître), Satan, en habit de moine, se présente, déclinant ses noms et qualités, et sert de truchement à Théodore de Bèze pour exhaler contre les moines la plus véhémente diatribe qu'on ait jamais ouïe. Il n'y a rien qui soit contre l'art comme de mêler à une œuvre d'art l'écho des passions contemporaines. Les plus belles œuvres en ont été gâtées. Cela a fait tort même à Voltaire, et voilà que, pour avoir jeté un pamphlet calviniste au début de son *Abraham*, malheur est arrivé à Théodore de Bèze. Bien des curieux ont ouvert l'*Abraham*, ont lu l'étrange parabase de Satan en froc, et, sans passer outre, ont catalogué l'*Abraham* ménippée calviniste. Je voudrais qu'on gardât bon souvenir de la tragédie que j'ai pris plaisir à dégager du pamphlet et qui est peut-être la première tragédie française où il y ait trace de vrai talent.

Dans ce même genre de mystère transformé en tragédie, je rencontre un ouvrage du même temps dont nous n'aurons à nous occuper qu'à titre de curiosité. Il s'agit d'un poème dramatique qui s'intitule *Tragi-Comédie*. C'est la première fois que je trouve cette dénomination (1561). Il est d'Antoine de La Croix. En voici le titre bizarre, tel que je le lis dans un volume rare que possède la Bibliothèque nationale [1] : « TRAGI-COMÉDIE *l'argument pris du troisième chapitre de Daniel avec le cantique des trois enfants dans la fournaise.* » Le prologue ne dissimule pas que le spectateur a affaire à un simple mystère. On y voit étalés avec bonhomie de grandes prétentions d'édification morale et des aveux ingénus sur le peu de nouveauté de l'ouvrage. Cet avant-propos est curieux à ce titre. On y sent bien que l'auteur ne veut faire à la poétique nouvelle que des concessions touchant la forme, et qu'il tient du reste au vieux fond religieux du drame traditionnel :

Or je me doute bien que maint qui me regarde
De venir en ce lieu si vite n'eût eu garde
S'il n'eût été piqué (la chose n'est pas telle ?)
Du friand appétit de voir chose nouvelle.
Tel sera bien décu : on ne verra ici
Rien qui n'ait été vu souvent ailleurs aussi.
. . . . . .
. . . . . .
On n'y orra aussi mensongères merveilles
Qui oignent de plaisir des ânes les oreilles.
Voire il n'y faut encore ou peu ou rien chercher
Qui un folâtre ris épande sur la chair.
Bref on n'y entendra rien qui le corps contente.
D'être venu, pourtant qu'aucun ne se repente.
Mais prenez qu'ayez tous d'un zèle époinçonnés,
D'un zèle ardent à Dieu vos corps abandonnés,
Et souffrez qu'à plaisir vos âmes or' s'égayent
En la félicité qu'iceux méchants corps hayent (haïssent).

1. « Y (réserve) 3336. »

C'est après ces précautions oratoires trop justifiées que ce déroule platement l'histoire de trois jeunes gens qui ont refusé d'adorer la statue de Nabuchodonosor, et qui sont, en punition, jetés dans une fournaise d'où la grâce divine les sauve. Colère burlesque de Nabuchodonosor quand il est averti de la rébellion, stupéfaction niaise de Nabuchodonosor quand il revoit les enfants sortis des flammes, voilà toute la pièce. — Les chœurs sont froids. — Je ne vois rien à remarquer, si ce n'est peut-être tel monologue du début qui révèle bien le voisinage de la tragédie classique de 1560. Nabuchodonosor sort de son palais, comme un César de Grévin ou un Octave de Jodelle, pour nous dire qu'il est bien grand, que les animaux sont soumis aux hommes, les hommes aux rois et les rois à lui, « qu'il a tout peuple abattu sous ses pieds. » Il n'y a pour parler si longtemps sur ce ton que les Charles-Quint de 1830 ou les Nabuchodonosor de 1560, et ce faux mystère porte bien sa date. Nous surprenons là l'incertitude de ce genre d'ouvrages, hésitant entre la forme du mystère et celle de la tragédie renouvelée de Sénèque [1].

III

Il y a un grand ouvrage bien plus intéressant et bien plus distingué, de forme et de fond, qui semble avoir eu à cette époque une grande fortune et à propos duquel on pourra mieux se rendre compte de cette sorte de compromis dont nous parlons.

C'est une manière de trilogie composée de trois drames religieux intitulés : *Tragédies saintes : David combat-*

1. Antoine de La Croix a fait aussi une *Suzanne* que je n'ai pu trouver, et dont le *Journal du Théâtre français* dit qu'elle a été jouée au collège de Boncourt en 1561.

tant, *David triomphant*, *David fugitif*, par Loys Desmazures.

Desmazures représente précisément ce moyen terme entre l'ancienne et la nouvelle école que nous signalions au lecteur. Secrétaire et protégé du cardinal de Lorraine, érudit et répandu dans le monde, il semble avoir voulu aussi concilier les différentes écoles littéraires dans une commune admiration. Il a fait la première traduction de l'Énéide en vers français, et il a traduit également en vers un grand nombre de psaumes. Il a fait une *Bergerie spirituelle* qui est proprement une *moralité* et où l'on voit comme personnages *Vérité*, *Religion*, *Erreur*, *Providence divine*, etc., et il a fait des mystères mêlés de chœurs, qu'il intitule Tragédies [1].

Les trois drames cités plus haut sont bien précisément une trilogie. On peut soupçonner l'accommodement tenté par l'auteur. L'ancien mystère déroulait d'une seule suite toute la vie d'un personnage saint. Desmazures, par souci de l'unité dramatique et de la simplicité d'action, prend trois points saillants dans la vie de son héros : David et Goliath — David vainqueur — David persécuté, et en fait trois tragédies distinctes, mais qui se font suite. Le procédé est ingénieux, et fait honneur au sens littéraire de l'auteur. Aux mains d'un homme de génie, il aurait permis de réunir les avantages différents des deux méthodes qui se partagent l'art dramatique moderne. D'une part la tragédie simple, une, de contexture serrée, d'exacte ordonnance, de progression rapide, ramassée autour d'une situation unique ; d'autre part, grâce à cette succession d'ouvrages se rapportant à une même période historique, le grand drame épique avec ses vastes développements de

1. Il est cité par Pasquier parmi la « brigade » des Pierre Ronsard, Pontus de Thiard, Remi Belleau, Jodelle, Baïf, qui prirent parti dans cette » belle guerre que l'on entreprit contre l'ignorance ».

caractères, ses études prolongées de l'âme humaine, ses amples tableaux historiques. Malheureusement nous n'avons pas affaire à un homme de génie. Nous sommes du moins en présence d'un auteur doué d'une imagination féconde, fort ami du naturel, et qui comprend assez bien la puissante simplicité du sentiment biblique. On ne m'en voudra pas d'analyser ces trois drames qui sont certainement un des essais les plus intéressants et un des efforts les plus considérables de l'art dramatique de la Renaissance française.

§ 1. — David combattant.

La toile se lève sur un paysage champêtre. Isaï, père de David, fait ses réflexions sur sa destinée. Ce développement n'a rien de la roideur emphatique des monologues de Jodelle. Cela est si naïf et simple qu'on ne songe point que c'est un monologue. Le bon vieillard est triste, quoique sans amertume. Il n'a guère d'aise ici-bas. Huit enfants, bien des soucis, force peine. Trois de ses fils sont à l'armée, bien loin, contre les Philistins. Et voilà qu'on raconte qu'un certain Goliath, un géant, provoque les braves d'Israël. Les fils d'Isaï ont le cœur haut, ils sont hasardeux. Ils pourraient bien se laisser prendre à l'amorce du danger et de la gloire. Mais voici qu'au bout de la plaine David apparaît, avec son troupeau. Les pensées du vieillard prennent un autre cours.

Mon fils David, mon enfant et ma joie
Qui a le soin et la garde ordinaire
De mes troupeaux, enfant tant débonnaire,
Et tant aimable et tant doux, qu'on ne vit
Jamais enfant plus humble que David
. . . . . .
Mais il m'a vu. Voyez comment il passe;
Comme au détour de cette fente basse

Il vient à moi, comme il se délibère
Me faire honneur.

DAVID.

Bien sois venu mon père !

. . . . . .

N'est-ce point là une exposition bien agréable, pleine de fraîcheur et de naturel, et en même temps mettant bien le spectateur au fait de tout ce qu'il doit savoir, sans effort, et en le séduisant déjà par le charme d'un joli tableau ?

Le second acte nous transporte au camp. Nouveau tableau, très animé. Goliath vient de jeter à l'armée d'Israël son défi quotidien. Les soldats devisent sur cette affaire. Vrais propos de soldats, lieux communs de bon sens populaire, échangés en toute candeur triviale. — Cependant Jonathan, fils de Saül, veut se mesurer avec Goliath. On le retient. — Saül s'entretient avec ses généraux de la triste situation où il se trouve, et Israël avec lui. La désolation est au camp, et un cantique de douleur et de prière s'élève vers Dieu.

Le troisième acte paraît à la fois plus confus et un peu vide. On voit d'abord David (et je ne sais trop en quel lieu) vaguement ému de la mission qui commence à se révéler à lui, et, autour de David, Satan, le traditionnel Satan des mystères, qui s'essaye à tenter son cœur. Cette intervention de l'esprit du mal est bien loin d'avoir la puissance tragique qu'elle avait dans l'*Abraham*. David n'a pas encore dans la conscience un devoir formellement prescrit, contre lequel il y ait à combattre. La lutte morale n'a pas commencé. Satan ne peut donc pas représenter une des puissances en conflit. Il suit qu'il est froid, étant inutile ; et toute la scène a un air de remplissage. C'est ici qu'on voit pleinement, ce me semble, la différence entre un procédé dramatique employé à sa place, et le même procédé employé seulement par habitude prise.

Puis c'est Abner que nous voyons encourager les soldats d'Israël à relever le défi de Goliath ; puis nous nous retrouvons chez Isaï, dans le décor du premier acte. Le vieillard charge David de porter au camp des provisions et un peu d'argent à ses frères.

Quatrième acte : David, cheminant vers le camp, est obsédé par Satan, et se réconforte par d'ardentes prières à Dieu. Arrivé au camp, témoin des provocations impies de Goliath, il se fait fort de tuer le géant, comme il a tué naguère un ours et un lion. Un héraut va annoncer à Goliath que son défi a été relevé.

Le cinquième acte est un tableau. Guidé par un vrai sentiment dramatique, Desmazures a bien compris que le combat singulier devait être représenté, non raconté. L'acte en est plus court, mais plus émouvant. Goliath tombé, David a un cri assez beau de triomphe modeste et pieux : La tête coupée, l'élevant au ciel, il s'écrie :

A toi Seigneur ! qui ton peuple visites,
Soit à toi seul, o Dieu des exercites,
A toi qui es mon glaive et mon écu,
A toi qui as le Philistin vaincu,
A toi qui mets nos ennemis en route
Honneur sans fin, gloire et puissance toute !

§ 2. — David triomphant.

Cette seconde partie de la trilogie est comme un agréable repos entre les deux autres, plus tragiques et plus violentes. C'est une tragi-comédie aimable où sont assez bien dépeints les sentiments moyens du cœur. Deux passions à leur début, faibles et tendres encore, en forment le fond : l'orgueil naissant du jeune David, l'amour naissant de la fille de Saül pour David. Comme cadre de ce tableau, nous aurons la jalousie d'une cour qu'un glorieux parvenu vient inquiéter et troubler dans ses habitudes. C'est là une

situation assez bien conçue. On peut l'estimer insuffisamment dramatique; mais l'auteur en a tiré un bon parti. Il a imaginé que la fille du roi promise à David est l'aînée, et que celle qui s'est éprise de David est la cadette. Cela forme un ressort assez adroit. De plus, avec un instinct dramatique qui n'est pas ordinaire à cette époque, c'est juste à la fin de la pièce, comme un revirement à la fois imprévu et naturel, qu'il a amené la première colère de Saül, jaloux lui-même, et impatient de la jeune gloire qui s'élève, en sorte que David est contraint à fuir au sortir même de son triomphe. Tout cela est d'une bonne observation, et bien conduit.

Le début de la tragédie expose bien les deux sentiments qui en sont comme les soutiens. Les frères de David et les fils de Saül s'entretiennent de la fortune naissante de David et des mouvements qui doivent l'agiter : Se laissera-t-il aller à l'orgueil qu'une victoire si peu attendue est bien de nature à inspirer ? — On le peut craindre ; car voilà Satan qui rôde et nous annonce qu'il se promet bien de gagner quelque chose à ces événements de si grande conséquence. — Mais écoutons les filles du roi, Michol et Mérob. Elles s'entretiennent du jeune vainqueur, de sa beauté, de sa vaillance : joli babil de jeunes filles, curieuses, un peu émues. Mais laquelle aime vraiment, à laquelle faut-il que le spectateur s'intéresse ? Le spectateur l'apprend par la manière dont est reçu Adriel, un officier de Saül, amoureux de Michol. La froideur de l'accueil qu'il reçoit le fait se désespérer en quelques vers assez comiques :

> Jà elle cuide avoir David en mariage.
> C'est raison qu'un berger par un coup d'aventure
> Dont un grand animal gît à déconfiture
> Ait la fille d'un roi ! Mais, n'est-ce pas raison
> Mettre après un berger un homme de maison ?
> En quel prix serons-nous désormais ? que sera-ce
> D'avancer telles gens sur les hommes de race ?

Cependant David arrive, avec la compagnie ordinaire des hommes qu'un prompt succès soulève, avec Satan. Satan ici est à sa place. Il représente les mauvaises pensées d'orgueil et d'ambition démesurée qui murmurent dans le cœur des victorieux. Cette obsession est rendue avec un certain naturel, et non sans force :

SATAN.

Quand ainsi bravement équipé tu te vois
N'es-tu pas assez fort pour faire aux rois la guerre ?

DAVID, s'adressant à Dieu.

En ton nom tu m'as fait glorieusement acquerre
L'honneur de la victoire...

SATAN.

A toi honneur exquis !

DAVID.

Oh ! Dieu ! que dis-je ? à moi être l'honneur acquis ?
A Dieu seul tout honneur !

SATAN.

A qui est la promesse
De la fille du roi qu'à ta seule prouesse ?

DAVID.

Si, faite m'a été la promesse et l'octroi,
Pour entrer au combat, de la fille du roi.

Après cette exposition, un peu longue, mais variée et pleine de vie, l'entrée solennelle de David, avec cantiques et chants de fête, est un agréable intermède.

Nous retrouvons ensuite la jeune Michol s'entretenant avec elle-même de sentiments incertains encore et qu'elle a peine à démêler. On sait que ces analyses délicates des passions naissantes encore et confuses, sont l'écueil de l'art primitif, le triomphe de l'art achevé. Il me semble que c'est avec un assez grand succès que Desmazures s'est tiré de ce pas. Sa Michol est un peu enfant, mais elle est naturelle

et vraie. Une ingénue naturelle, au théâtre, et dans le théâtre du XVIe siècle. C'est chose faite pour attirer l'attention. Voici celle de Desmazures. En l'écoutant, je ne me défends qu'à moitié de songer à la Psyché de Corneille : Michol est seule ; elle interroge son cœur :

Que peut-ce être, mon Dieu, que j'ai eu la pensée ?
D'où vient cela qu'ainsi je me sens offensée
D'un grief et noir souci qui sans cesse me poind ?
. . . . . .
Serait-ce bien le mal lequel l'amour on nomme ?
Car je me sens ainsi (o moi pauvrette) comme
Celles qu'on dit aimer, et l'on m'a dit qu'ainsi
Sans heure de repos elles sont en souci.
Las ! je ne sais que c'est ; mais je pense que celles
Qui d'amour, comme on dit, sentent les étincelles,
Connaissent bien celui pour qui le mal les tient,
Et je ne sais au vrai d'où le souci me vient,
Qui m'ôte le repos. Bien sais-je que depuis
Qu'on me nomme David, je n'ai pu, je ne puis
Me garder qu'à toute heure au penser je ne l'aye.
Il faut bien que ce soit cette amoureuse playe
Que je sens en l'esprit ; je n'ai rien tant au cœur
Que de voir arriver ce jeune homme vainqueur.

Mais Michol est la cadette, et c'est l'aînée qui doit s'unir à David : nouveau tourment, nouvelles incertitudes :

. . . . . Si c'est un ferme arrêt
Ce qu'a dit et promis même le roi mon père,
Moi, sotte, qu'ai-je à craindre et qu'est-ce que j'espère ?
Et toutefois je crains ?... D'ou me vient cette crainte ?
Je crains qu'amour n'en soit la cause et la contrainte.
Mais peut-on bien aimer celui que point encore
On n'a vu ni connu ?... Tous ces secrets j'ignore ;
Et le mal que je sens je n'ose découvrir.
Non ! pas même à ma sœur... Car si j'en viens ouvrir
Tant soit peu de propos, je crains qu'elle me die
Que c'est une inconnue et neuve maladie
D'aimer à l'aventure ; ou bien elle pourrait
Être de moi jalouse. . . . . .

. . . . . Il faut de mon courage
Oter tous ces pensers ; car le parti est seur ;
Le fait est arrêté de moi et de ma sœur.
Aussi ne sais-je point si c'est flamme amoureuse
(Tant ignorante suis) qui me rend langoureuse :
Si c'est amour ou non connaître je ne puis ;
Mais je sens bien en moi que malade je suis.

N'y a-t-il pas une bien remarquable vérité d'accent dans ce bégayement de l'amour enfantin qui cherche ses paroles et se cherche lui-même ? Ce n'est point là le monologue froid auquel les auteurs du XVIe siècle nous habituent. C'est comme une confidence involontaire qui s'échappe d'un cœur troublé et inquiet. Il faudrait bien peu de chose pour faire de ce morceau une page de tout point charmante, et, tel qu'il est, il doit rester comme une production qui fait honneur à la poésie de la Renaissance.

Cependant l'action a marché. A l'instigation de Satan, Saül a menacé David de le mettre à mort, et même a lancé un trait contre lui. Jonathan apprend à la pauvre Michol que David a pris la fuite. Les plaintes de la jeune fille sont encore naturelles et touchantes : « Il part, s'écrie-t-elle, il part... Et quand il demeurerait, que m'en reviendrait-il ?... Mon frère ne m'a rien dit qui me montrât que David songeât à moi...

Et ne lui ai osé faire semblant que j'eusse
Affection d'aimer ni qu'en peine je fusse ;
Car découvrir à nul je n'ose mon secret,
Ce qui augmente en moi l'amour et le regret,
Et sens bien que tant plus le feu je couvre et cèle,
Plus est ardente en moi cette vive étincelle
Mon Dieu, conforte-moi ! Mais conforte David !

Ce dernier vers n'est-il vraiment beau, et bien adroite aussi cette progression des sentiments dans l'âme de Michol, qui s'assure de son amour à n'en plus douter, et le

sent éclater dans son cœur, du moment que David s'éloigne et est malheureux ?

La pièce se termine par des réflexions bien à leur place que fait le chœur sur la promptitude avec laquelle l'infortune succède au bonheur dans la vie des hommes.

§ 3. — David fugitif.

Dans cette dernière pièce Desmazures me semble avoir voulu compléter le caractère de son héros en lui donnant ce je ne sais quoi d'achevé que donne le malheur et l'esprit de sacrifice. Nous avons vu le héros, puis le victorieux : il faut que nous sachions si le victorieux sait supporter l'adversité, et si le héros peut s'élever jusqu'à la grandeur d'âme. Le fond de la fable est cette anecdote qui nous montre David tenant en sa main la vie de Saül, et lui pardonnant. — Il y a là un cinquième acte. Desmazures a fait le reste du drame de la succession des sentiments dans l'âme de Saül et dans celle de David. Cette première partie a été très maladroitement conduite. Le rôle de David surtout est mal mené. Il recommence trois fois. Presque à chaque commencement d'acte on le voit prier Dieu et se réconforter de ses souffrances par un acte de foi au Très-Haut. Il y a aussi un rôle de traître, d'un certain Doëg, qui est indécis et obscur. — On trouve certaines qualités de fond et même de style dans le rôle d'Abner. Abner est un de ces personnages comme nous les aimons beaucoup au théâtre, un *rôle d'honnête homme*, un représentant de la vérité, un Sévère, un Burrhus. Il a les honneurs d'une scène assez bien faite en elle-même et assez vive. Saül, Doëg et Abner discutent sur le parti à prendre, David s'étant enfui au désert et une certaine émotion populaire s'étant produite à ce propos. Abner veut qu'on épargne le fugitif :

Moi, je ne pense pas, et ne puis penser, sire,
Quelque chose de lui qu'on vous die ou rapporte,
Que son cœur envers vous soit de mauvaise sorte...
C'est que je ne veux pas la vérité vous taire ;
Quelque jour, mais trop tard, se pourra repentir
Qui abuse le roi par flatter et mentir.

Doëg se pique sur ce dernier mot :

Est-ce pour moi, Abner, que vous en parler tant ?
— J'en parle pour quiconque ira le roi flattant.

Cependant, cédant aux obsessions de Doëg, Saül s'est mis en marche contre David. Celui-ci attend tout de Dieu. Voici une de ses prières, dont j'ai dit qu'elles étaient trop nombreuses en cette pièce. Je choisis la meilleure. Le début en est d'un style plein et ferme qui fait un peu songer au XVIIe siècle :

Jamais ne t'ai prié, mon père, mon sauveur,
Que je n'aie éprouvé envers moi ta faveur ;
Tu es le même Dieu, dont la main favorable
Au plus fort des dangers m'a été secourable ;
Tu es le Dieu puissant, tu es le Dieu vainqueur,
Sûre garde et défense à quiconque, de cœur,
Invoque ton saint nom, et, avec assurance
Sur toi, ferme rocher, fonde son espérance.
. . . . . .
. . . . . .
Non ! je sais que jamais ta clémence ne faut ;
Je sais que ta promesse éternelle tu tiens
Et ta miséricorde est sans fin vers les tiens !

Voilà pourtant que l'armée de Saül entoure de toutes parts le héros proscrit. Plus de fuite possible. Un miracle seul peut sauver le jeune persécuté. Le miracle a lieu. — Ici une de ces scènes à grand spectacle, comportant toutes les richesses décoratives, une de ces scènes comme il y en avait beaucoup dans le théâtre antique, et que je ne sais quelle fatalité a proscrites de notre tragédie française. La

nuit tombe, les feux du camp de Saül brillent, çà et là, dans l'ombre. Sur le devant de la scène guerriers couchés à travers les harnais et les armes. Une singulière et surnaturelle torpeur a forcé toute l'armée au sommeil, et Doëg lui-même. Et, à-travers ces ombres, dans ce grand silence, on voit errer Satan, désespéré de ne pouvoir réveiller ces étranges dormeurs. Le tableau n'est-il pas très puissant sur l'imagination ? — Et quand, tout à coup, dans ce camp frappé d'impuissance, livré en proie, on voit entrer David et son ami Abisaï, quelle émotion ! Est-il un emploi plus judicieux des souvenirs classiques et plus habile entente de la scène ? La suite n'est pas inférieure, et montre que Desmazures sait bien l'art de tirer d'une belle situation ce qu'elle contient. Le Nisus et l'Euryale juifs traversent lentement le camp, ne laissant rien paraître de leurs intentions, retardant le moment décisif qu'attend l'impatience du spectateur. Ils causent : leur entretien explique, commente et anime le tableau :

Voilà où est couché mon frère Jonathan.
— Voilà le bon Doëg, instrument de Satan.
— Voilà Melchisuà. — Voilà Abner le fort.
— Et voilà maintenant la tente où le roi dort.

La tente du roi ! Ici l'émotion redouble. David entre dans la tente, et en sort au bout d'un instant, la lance du roi à la main. Il a pardonné. Il a voulu seulement montrer au roi qu'il n'a tenu qu'à David que Saül perdit la vie. Et lui-même réveille Abner, réveille le roi, qui reconnaît la grande âme de son ennemi, et l'embrasse aux yeux de l'armée. — Ce dernier acte, très original et très pittoresque, est un heureux couronnement de tout l'ouvrage.

Telle est cette trilogie, cette œuvre considérable, à côté de laquelle tant d'historiens littéraires ont passé avec le plus étrange silence ou un dédain bien superbe. On y

trouve, ce qu'on doit à notre sens chercher avant tout dans une œuvre dramatique, des caractères, un surtout bien suivi, et présentant dans le cours des trois drames une esquisse de développement. On y peut reconnaître aussi un certain art d'amener une scène, de la faire attendre, de la mettre en bonne lumière, de la bien conduire.

Enfin elle ne manque pas de pensées fortes ou gracieuses, souvent assez bien exprimées. On a pu juger du style. La langue en est quelquefois un peu trop archaïque même pour le temps. Desmazures dit encore « à planté » pour *pleinement* ; il dit « la doute » et « tout l'affaire ». Mais en général cette langue est sobre, courante, nerveuse et souple.

La partie lyrique n'est pas la meilleure de l'ouvrage. Cependant Desmazures s'entend aux choses de rythme. Il a varié son mètre, comme Jodelle, mais avec intention, non sans discernement. Ses narrations sont en vers de dix pieds, mètre rapide et vif qui convient bien au récit. Les choses d'action sont en général également en décasyllabes. Quand l'action se précipite, le vers de huit pieds apparaît. Enfin les monologues, les discours élevés, la plupart des prières sont écrits en alexandrins. Cette variété de mètres que nous avons proscrite et qui est usitée dans les théâtres étrangers est peut-être à regretter. Dans ses poésies purement lyriques, Desmazures ne laisse pas de montrer, par rencontre, d'agréables effets. Voici un air de danse chanté pour le triomphe de David, dont le rythme est assez dansant en effet et facile :

Réveillez vous ! Réveillez,
  Réveillez vous tous !
Ne gisez plus travaillés
  Sous le sommeil doux.
Le jour chasse la nuit coie
  Sorti du levant,
Israel ramène en joie
  David triomphant.

Haut le pied, la voix, le cœur,
  Haut levez la voix,
Chantons toutes le vainqueur
  En l'ombre des bois;
Le chant retentir on oye
  En l'air plus avant;
Israel ramène en joie
  David triomphant.

Sus! filles de Benjamen
  Sus! levez le pas.
Jà le roi est en chemin
  Ne demeurez pas.
Sus mettons nous à la voie
  Marchons au devant
Israel ramène en joie
  David triomphant.

Mais ce qu'il y a de plus frappant dans cet important ouvrage, c'est ce que nous avons remarqué d'abord, une tentative, à demi consciente peut-être, mais presque réalisée, de concilier la tradition classique et la tradition du moyen âge dans un genre de drame mixte et composite, pour ainsi dire. Il est certain que les purs classiques de 1560 méprisaient trop le mystère, qu'il y avait à garder du mystère ce qu'en gardaient de Bèze et Desmazures, une certaine aisance d'allure, un goût de naturel et de vrai, l'étendue du développement dramatique, l'importance du spectacle et le penchant à mettre les choses sous les yeux du spectateur. L'effort de Desmazures dans ce dessein de conciliation est manifeste, et ne laisse pas d'être louable. Peut-être (et c'est un regret que je comprends chez certains critiques, sans le partager complètement) y aurait-il eu avantage à modifier peu à peu la tradition au lieu de la rompre d'un seul coup. Il faut dire cependant que ce n'est guère ainsi que procèdent à l'ordinaire les révolutions littéraires et artistiques. C'est là précisément que les mouvements en

sens contraires sont les plus violents et les oppositions les plus tranchées; et je ne vois guère de grande œuvre littéraire qui soit l'effet d'un compromis entre deux méthodes.

IV

Quoi qu'il en soit de cette tentative, ce qu'il y a d'incontestable c'est qu'elle n'a pas abouti. Le goût français n'était pas de son naturel enclin à comprendre aussi la tragédie, puisque dans un moment de transition et d'incertitude où il pouvait très bien choisir, il s'est dirigé d'un autre côté. Le genre de drame dont Desmazures avait donné un exemple si estimable n'eut pas d'imitateurs. Non seulement nous ne trouvons pas jusqu'à la fin du XVIe siècle de grand drame, religieux ou autre, conçu dans la méthode de Desmazures, mais c'est à peine si nous rencontrons quelques mystères en retard, conçus dans l'esprit de l'ancien art poétique. C'est en 1562 le *Triomphe de Jésus-Christ* et en 1580 l'*Holopherne* d'Adrien d'Amboise, en 1580 aussi le *Caïn* de Thomas Lecoq, très recommandable pour le style, mais inférieur aux tragédies de Desmazures au point de vue de la conception dramatique.

Quoi qu'il en soit, tel est de 1547 à 1558 l'état du théâtre tragique parmi nous : quelques essais de tragédie antique assez bien composées, d'un dessin correct, d'un style oratoire assez vigoureux par endroits, germes obscurs de la tragédie classique; quelques essais de restauration de la tragédie chrétienne et populaire, simples et naïfs, assez vivants et assez forts, dernière forme de l'ancien mystère dont une tragédie d'un genre nouveau semble sortir, et dont rien n'est sorti. Nous pouvons présumer déjà, sinon conclure de cette première épreuve (à partir de 1600 nous en trouverons une seconde) que c'est bien du côté de la tra-

gédie régulière, que, d'un mouvement naturel, l'esprit français penchait déjà. Nous n'avons plus guère, jusqu'en 1600, qu'à suivre cette première tragédie classique dans ses tentatives et ses efforts multipliés.

CHAPITRE IV

SECONDE ÉPOQUE : DE DESMAZURES A ROBERT GARNIER (1558-1568)

I. L'âge de jeunesse de la tragédie du XVIe siècle : Ecole exclusivement classique. — Vide de l'action, importance du développement oratoire.
II. Grévin, François Habert, Florent Chrétien.
III. Nicolas Filleul, André de Rivaudeau.
IV. Jean de La Taille, Jacques de La Taille.

I

De Desmazures à Robert Garnier se place ce qu'on peut appeler l'âge de jeunesse du théâtre classique de la Renaissance, période féconde, où les œuvres se succèdent avec une grande rapidité, où l'école est en pleine verve et en pleine abondance, où elle marque son caractère par des traits de physionomie précis, où elle sait au juste ce qu'elle veut, et sait le dire, s'accusant, en un mot, comme école, et n'attendant qu'un homme d'un talent supérieur pour entrer dans la période de maturité relative. Ces dix années (1558-1568) sont les plus intéressantes de tout le siècle à étudier au point de vue du théâtre. Elles ont un caractère commun, un goût dominant, qui est le goût classique. Plus d'incertitudes ni de directions diverses comme dans la période précédente. Plus de *mystères*, point de drames irréguliers annonçant le goût de 1600. Il y aura davantage des uns et des autres dans la période qui doit suivre, à côté de Robert Garnier. Mais de 1558

à 1568 toutes les têtes sont à la tragédie antique. — Cette période a quelque chose encore qui tient de la jeunesse et en rappelle l'idée en ce que les auteurs tragiques de ce temps sont tous des jeunes gens en effet, des Jodelle, qui s'élancent ardents, au sortir de l'école, dans la carrière dramatique, donnent au public deux ou trois tragédies, et disparaissent. De là, en leurs œuvres, un certain feu, quelque chose de hardi et de décidé qui frappe et séduit, quoique très imparfait. Ce sont eux, certainement, qui ont une première fois décidé la direction des destinées du théâtre parmi nous, comme une seconde fois, vers 1620, un nouveau mouvement dans le même sens ramène la tragédie française dans les voies du théâtre régulier dont elle s'était un instant écartée.

II

De cette pléiade dramatique le premier en date est un imitateur des tragédies latines. Le drame régulier remonte avec lui à sa source première, la tragédie de collège. Jacques Grévin donne en 1558 un *Jules César*, imitation de celui de Muret [1]. Jacques Grévin est un de ces jeunes lettrés aimables comme il y en a beaucoup dans l'histoire littéraire du XVIe siècle. Esprit prodigieusement actif et agile, il a touché à toutes choses. Né en 1538 à Clermont en Beauvoisis, mort en 1570 à Turin, il a trouvé le moyen en ces trente ans d'être médecin (attaché en cette qualité à Marguerite de France, épouse du duc de Savoie), érudit, critique, auteur comique, auteur tragique, poète lyrique, poète satirique, d'écrire une *Apologie sur les vertus et facultés de l'antimoine*, une traduction des *Thériaques* de Nicander,

1. *Jules César* fut imprimé en 1558.

et des *Emblèmes* d'Adrianus Junius, deux comédies, une satire contre Ronsard, un discours préliminaire (placé en tête de son théâtre) qui est un traité d'art dramatique, enfin son *Jules César*. Il a tenu une grande place dans le monde littéraire du temps. Il touche par le roman de sa jeunesse à la glorieuse famille des Estienne. Amoureux de Nicole, fille de Charles Estienne, il fut rebuté, et chanta son amour et ses tristesses dans un recueil publié en 1561 sous le titre d'*Olympe*. Il fut tour à tour l'ami de Ronsard et son adversaire redouté. Le grand poète avait écrit toute une élégie sur le jeune tragique de vingt et un ans :

> Tu nous as toutefois les muses ramenées,
> Et nous a surmontés nous qui sommes grisons,
> Et qui pensions avoir Phébus en nos maisons.

Mais quand eut paru le *Discours sur les misères du temps* où les Calvinistes étaient fort durement traités, Grévin, calviniste, avec Florent Chrétien et La Roche-Chaudieu, fit paraître la virulente satire du *Temple de Ronsard*, et Ronsard supprima le nom de Grévin de l'élégie [1]. Ce hardi jeune homme nourrissait d'immenses projets : il se proposait d'écrire toute l'histoire de Rome et étudiait Tite-Live :

> Afin de buriner d'une main plus heureuse
> Dans l'acier immortel cette ville poudreuse.

La mort vint trop tôt éteindre ce brillant esprit. Il reste de Grévin un élégiaque agréable, un poète comique fort amusant, et un tragique singulièrement vigoureux. Comme beaucoup de poètes dramatiques de ce temps. Grévin avait étudié son métier en critique avant d'aborder la scène. Dans sa préface à madame Claude de France, duchesse de Lorraine, il expose ses idées sur la pratique du théâtre. Il s'y montre aristotélicien décidé et tranchant. Dans l'*avant-*

1. Voir toute cette histoire, bien plus compliquée que je ne la fais ici, dans la *Satire en France au XVIe siècle* de M. Lenient, t. I, livre II, chap. IV, 3.

jeu de la *Trésorière* il exprime la haine vigoureuse des auteurs de ce temps contre les « farces » et autres amusements grossiers où se sont complu les hommes du moyen âge. Du reste, dans sa préface de *Jules César*, il se déclare élève de Muret, et ne disconvient pas qu'il lui doit *le meilleur* de sa tragédie, tout en se défendant de l'avoir copié : « Mais revenons à notre tragédie de Jules César, laquelle » nous avons mise en avant en notre langue, non que je » l'aie empruntée, comme quelques-uns se sont fait ac- » croire, estimant que je l'eusse prise du latin de Marc- » Antoine Muret ; car là où elle sera confrontée, on trou- » vera la vérité. »

Confrontation faite, la vérité est que Jacques Grévin n'a pris à Muret que sa composition, qu'à vrai dire il suit pas à pas. En bon élève, il a pris la tragédie de l'illustre professeur comme une *matière*, mais il la développe avec un talent qui met son œuvre bien au-dessus de l'œuvre primitive. Ce qui manque précisément à l'ouvrage élégant de Muret, c'est l'invention et le souffle. Grévin a une abondance, de bon aloi souvent, et un mouvement plein de feu qui font de sa pièce le premier modèle vraiment important de la tragédie oratoire. Il n'y a guère dans son poème que des discours mais d'une verve et d'un élan qui ébranlent et remuent même après trois siècles de tragédie éloquente. Qu'on imagine la *Servitude volontaire* en vers, et en vers pleins, solides et sonores. Sans doute la moindre peinture vraie de caractère ferait notre affaire bien mieux. Mais si l'on cherche à démêler, dans ses origines, le caractère traditionnel de la tragédie française, ce goût qu'elle a toujours eu d'exprimer d'une manière élevée et pathétique les grandes idées générales, rien n'est plus intéressant que d'étudier cet orateur tragique, et de voir comme il manie vigoureusement, comme il crée souvent le style oratoire propre à la tragédie.

On se demande, à voir jusqu'où les Grévin et les de La Taille ont porté du premier coup sinon le génie tragique, du moins l'éloquence dramatique, pourquoi, par quel hasard étrange les grands génies littéraires du temps ont laissé de côté le genre tragique, le plus français de tous. Qu'on se figure une *Iphigénie* de Ronsard, une *Didon* de Du Bellay, un *Jules César* de d'Aubigné. Corneille n'en fût pas né plus tôt. Mais une tragédie réglée, fixée, et marquée de noms illustres eût été créée dès 1570, et peut-être n'aurions-nous pas eu, de 1595 à 1625 cette sorte d'anarchie où le théâtre français a, de nouveau, cherché péniblement son chemin. — Revenons à Grévin et à son *César*.

Je puis renvoyer à l'analyse que j'ai faite du *César* de Muret pour ce qui est du plan et du dessin. C'est la même correction, la même netteté dans l'ordonnance de l'ouvrage. Mais remarquons comme Grévin sent déjà le besoin de féconder ce qu'il y a d'un peu sec dans l'ouvrage de son maître. Muret fait tout un acte d'un monologue de Jules César. Grévin, à côté de César, a soin de mettre en scène Marc-Antoine. — Cela fera deux monologues au lieu d'un! — Il est vrai; mais peu à peu ces deux monologues se rencontrent, pour ainsi dire, se heurtent, et il en sort un de ces dialogues rapides et énergiques, vers contre vers, si chers, depuis l'antiquité, à toute l'école classique. — César voudrait assurer sa puissance par la douceur, Antoine ne croit et ne songe qu'à la force.

CÉSAR.

C'est peu d'avoir vaincu puisqu'il faut vivre en doute.

ANTOINE.

Mais s'en peut-il trouver un qui ne vous redoute?

CÉSAR.

Celui que chacun craint doit se garder de tous.

N'est-il pas bien traduit, le vers fameux de Labérius, et n'est-elle pas déjà assez bien exprimée la sensation de solitude inquiète que l'homme trouve au souverain pouvoir, qui sera plus tard si admirablement rendue par Corneille :

Reprenez le pouvoir que vous m'avez commis...

Un autre rapprochement vient naturellement à l'esprit quand on lit le second acte de Grévin. On se rappelle le discours un peu déclamatoire de Cinna aux conjurés :

Avec la liberté Rome s'en va renaître
Et nous mériterons le nom de vrais Romains,
Si le joug qui l'accable est brisé par nos mains.

Qu'on lise maintenant le monologue de Brutus s'excitant à renverser la tyrannie de César :

Et quand on parlera de César et de Rome,
Qu'on se souvienne aussi qu'il a été un homme.
Un Brute, le vengeur de toute cruauté,
Qui aura d'un seul coup gagné la liberté.
Quand on dira : César fut maître de l'Empire
Qu'on dise quand et quand : Brute le sut occire.
Quand on dira : César fut premier empereur ;
Qu'on dise quand et quand : Brute en fut le vengeur.

Et cette apostrophe aux vieux monuments de Rome :

Et vous, arcs de triomphe, honneur d'antiquité,
Vous verrez aujourd'hui renaître liberté.

Le cinquième acte de Muret, qui est très théâtral et brillant, comme nous l'avons vu, est devenu chez Grévin plus ample et plus animé encore. Grévin y a ajouté sa puissance oratoire et en a fait un ensemble très imposant. Brutus paraît devant le peuple, sanglant, dans une attitude de fanatique :

..... Voilà, voilà la main
Dont ore est affranchi tout le peuple romain.

Cassius à son tour :

Citoyens, voyez-vous cette dague sanglante !
C'est elle, citoyens, c'est elle qui se vante
Avoir fait son devoir, puisqu'elle a massacré
Celui qui méprisait votre pouvoir sacré.

Marc Antoine apparaît à son tour, la toge de César dans les mains. Il invoque les soldats césariens avec la même éloquence déclamatoire, mais vigoureuse et chaude :

Et vous, braves soldats, voyez, voyez quel sort
On nous a fait. Voyez cette robe sanglante,
C'est celle de César qu'ores je vous présente ;
C'est celle de César, magnanime empereur,
Vrai guerrier entre tous, César qui d'un grand cœur
Du monde avecque vous acquit la jouissance.

Certes ce n'est point là le discours d'Antoine dans le *Jules César* de Shakspeare ; ce n'est point cette harangue, qui est, en même temps qu'un morceau oratoire, une peinture de caractère, qui nous fait voir l'habileté profonde, la perfidie mesurée et calculée de ce soldat qui se transforme en orateur populaire, et qui sait si bien envelopper une diplomatie savante sous les dehors d'une simplicité soldatesque. Mais c'est un discours énergique et passionné qui n'est pas d'une plume inexpérimentée, et déjà l'on y peut saisir une certaine intelligence des contrastes dramatiques. Parler au peuple par la bouche de Cassius de la jouissance de ses droits, aux soldats par la bouche d'Antoine de la jouissance du monde conquis, c'est bien opposer les langages contraires qu'inspirent les passions et les situations différentes.

Voilà donc un progrès accompli. La tragédie oratoire est née avec Jodelle et La Péruse. Grévin lui donne un souffle et un feu nouveaux. Il rencontre en maint endroit la langue pleine de ressort et d'élan qui lui convient. Il a encore une certaine roideur qui sent le débutant, et ne

s'abstient pas assez du verbiage mythologique qui sent l'imitateur. J'en cite un exemple pour ne pas être accusé de trop de complaisance. A côté des beaux vers que j'ai cités plus haut, Cassius ne peut s'empêcher de montrer à quel point il est versé dans la connaissance des fables antiques :

> Nous avons accompli, massacrant ce félon,
> Ce que le grand Hercule accomplit au Lion,
> Au sanglier d'Erymante, et en l'ydre obstinée,
> Monstre sept fois têtu, et vengeance ordonnée
> Par Junon sa marâtre, etc.....

Toujours est-il, qu'à côté des défauts qui sont ceux de tout son temps, et peut-être d'autres temps, Grévin nous a montré des parties fortes et saines dont l'honneur lui reste en entier. Sa tragédie a eu de grandes destinées. Elle est restée dans la mémoire des hommes un assez long temps. Les partis en ont fait une arme. L'œuvre du calviniste Grévin a été réimprimée au temps de Ravaillac avec une préface violemment hostile au principe monarchique. Il y a un autre détail historique à relever à un tout autre point de vue : la critique littéraire du XVIIIe siècle, si décisive, et si dédaigneuse des premières œuvres de notre théâtre classique, a accordé quelque estime à l'essai de Grévin. La Harpe reconnait en lui des idées « fortes, grandes et du ton de la tragédie. » Il est intéressant de remarquer que la critique du XVIIIe siècle, inspirée par le théâtre de Voltaire, se surprend à retrouver dans la tragédie du XVIe siècle le ton qu'elle a appris à aimer dans la tragédie du XVIIIe siècle. C'est qu'en effet celle-ci dérive bien directement de celle là. Un bel instrument oratoire très commode et très puissant, au service d'idées générales tournant facilement au lieu commun, c'est une définition qui convient fort bien à la tragédie du XVIe siècle et assez bien à la tragédie de Voltaire. Le drame français, du XVIe siècle au XVIIIe, a fait

un long chemin, par lequel, insensiblement, il est revenu assez près de son point de départ, après avoir, heureusement, rencontré sur sa route deux hommes de génie, qui l'ont un instant transformé, agrandi et doué d'une autre âme.

Il faut au moins mentionner, à peu près à la même époque que Jacques Grévin, une tentative qui ne laisse pas d'être originale, celle d'une tragédie moitié prose moitié vers. C'est l'ouvrage de François Habert, le poète en titre de Henri II, celui qui se surnommait lui-même le « *banni de liesse*, » et dont s'est moqué Du Bellay [1]. Dans sa jeunesse il avait été, en sa ville natale, à Issoudun, une manière de Basochien de province, et avait égayé, inquiété aussi les Berrichons par des pièces satiriques, composées de concert avec son ami le greffier Jean Lebrun [2]. La tragédie dont je parle n'a pas été représentée, à ma connaissance. L'édition que j'en ai sous les yeux est de 1559. C'est la première des *Sophonisbe* françaises. Si elle a paru en effet pour la première fois en 1559, elle a été donnée dans le même temps qu'on lisait la *Sophonisbe* de Trissino traduite par Saint-Gelais. — La « *Sophonisba* » de Habert est en prose pour le dialogue et en vers pour les chœurs, car il y a des chœurs, et, du reste, toute la pièce est conçue dans l'esprit et la méthode des tragédies régulières. L'ordonnance en est exacte et simple ; on y retrouve les messagers, les confidents et le songe de rigueur. On y trouve aussi beaucoup de froideur et ces personnages sans vrai caractère, de convention, qui sont le grand défaut et le grand ennui dans tous ces drames de la Renaissance. Il faut pourtant savoir reconnaître dans

1. *Défense et Illustration de la langue française.*
2. Voir quelques détails dans *les Clercs du Palais*, par Adolphe Fabre (Lyon, 1875).

François Habert un certain goût de simplicité qui est pour rendre indulgent. Il se tient évidemment un peu en dehors de la Pléiade. Il n'a pas reçu la contagion du fatras mythologique et des rodomontades philosophiques, et, partant, il se trouve beaucoup plus rapproché du caractère antique que ceux qui, sans doute de très bonne foi, « croyaient tenir Phœbus en leur maison. » Je crois qu'on goûtera le passage où Sophonisbe fait ses adieux à tout ce qu'elle a aimé :

« O claire lumière du soleil, adieu te dis. Et toi, doux pays où j'ai pris ma naissance, encore ai-je bien voulu donner ce peu de contentement à mes yeux de vous revoir avant que de mourir. Et vous autres, dames de Cirté, que je laisse en la main d'un seigneur nouveau, lequel, s'il plaît à Dieu, régira ce pays avec meilleure fortune que nous, je vous supplie d'avoir aucune fois souvenir de moi, et d'honorer ma mémoire à tout le moins de quelque soupir. Au demeurant je supplie aux dieux que ma mort apporte paix à ce pays, à vous toute assurance et repos. »

C'est de ce style peu brillant, mais aisé et uni, que cette tragédie est écrite. Il eût été à souhaiter qu'elle poussât quelque génie plus puissant que François Habert à tenter le même genre d'ouvrage. Louis le Jars qui, en 1576, publia un drame en prose, la *Lucelle* [1], n'avait pas le talent qu'il fallait pour donner de l'autorité à ce nouveau système, et, dans quelque mesure, il convient de le regretter. La tragédie en prose n'a rien en soi que de naturel, et, introduite à cette époque, elle eût en France présenté quelques avantages. Elle eût insensiblement habitué les esprits à baisser un peu le ton, trop uniformément élevé chez nous, de la tragédie. La forme n'est pas sans influence sur le fond, et notre grave alexandrin a donné à notre tragédie

1. Avec une préface où il expose la théorie du drame en prose. Cette dissertation est intéressante à étudier et à rapprocher des théories de Diderot sur le même sujet. Voir *infra*, chap. XII, § v.

un air trop souvent guindé. Le voisinage d'une tragédie en prose eût sans doute fait passer jusqu'à la tragédie en vers quelque chose de la simplicité si élégamment familière dont l'antiquité nous donne le modèle. Il est à supposer que c'est un peu grâce à la comédie en prose que notre comédie en vers s'est créé ce rythme libre, si original, qui tient comme un juste milieu très agréable entre la prose et la poésie. A un degré plus haut, même fortune fût peut-être arrivée à la tragédie en vers, si un homme de génie eût, à l'époque classique, ou un peu auparavant, hasardé le drame en prose. Mais Larivey qui a inventé la comédie en prose au XVIe siècle, a eu un Molière pour consacrer cette nouveauté, et François Habert, ni Louis le Jars, n'ont eu le leur.

Comme Jacques Grévin mit en vers français le César de Muret, ainsi Florent Chrétien, son collaborateur et son ami [1], arrangea librement en vers français le *Jephté* du Buchanan. Cette imitation se rapproche beaucoup de la traduction. Mais elle a un assez grand mérite au point de vue du style et des rythmes. Florent Chrétien manie plus aisément qu'aucun des auteurs que nous avons étudiés jusqu'ici, la langue poétique. Il a une manière facile d'ordinaire, et, par rencontre, une ampleur peu accoutumée dans le théâtre du XVIe siècle. Ce n'est plus chez lui que nous trouverons la force, le mouvement et la sonorité de Grévin; son mérite est dans une certaine souplesse, qui va trop souvent jusqu'à la fluidité, mais qui nous repose de la roideur de La Péruse et de Grévin. Il a cette grande liberté de coupes et d'enjambements, que Ronsard et Du Bellay ont pratiquée

1. Né à Orléans (1541), mort à Vendôme (1596), médecin comme Grévin, précepteur d'Henri de Navarre (Henri IV), un des auteurs de la *Ménippée*, traducteur de nombreux ouvrages grecs; calviniste, puis catholique.

souvent avec bonheur, en la poussant quelquefois trop loin. Lui aussi la pousse à l'excès. Il hasarde souvent, sans motif appréciable, l'alexandrin dont on abuse tant de nos jours, coupé en trois parties égales :

O grand soleil, auteur du jour, o pères vieux!...

Il risquera cette coupe impardonnable, que rien ne justifie :

Ouvre-toi [terre] jusqu'au fond, et tout vif m'engloutis
Dans une abime creux, dévore moi, tandis
Que je ne suis méchant . . . . . .

Mais souvent chez lui, cette liberté de coupes a sa raison d'être. Elle est d'abord très efficace pour éviter la la monotonie du vers alexandrin rythmé d'une manière trop uniforme. Le distique compact et carré de Jodelle et de Grévin, que l'on retrouve trop chez Corneille, est admirable pour marquer vigoureusement, et comme d'un coin puissant, le relief d'une pensée forte; mais il devient fatigant à la longue, quand il se répète indéfiniment avec le rythme trop régulier d'un balancier. Chez Chrétien, comme chez Ronsard, comme chez d'Aubigné, la période court d'une allure plus libre, enjambant sur l'hémistiche et sur la rime, tout en respectant les arrêts et les repos importants du sens. La période y gagne en liberté, sans rien perdre de sa force :

Mais il vaut mieux garder la pureté des mains,
Nous qui sommes issus de pères purs et saints,
Et n'offrir rien à Dieu que choses bien sacrées
Et pures; car le sang des bêtes massacrées
N'apaise notre Dieu, Dieu n'est pas contenté
Par le meurtre d'un bœuf qui lui est présenté :
La vrai oblation, le plaisant sacrifice ,
C'est un cœur non pollu, nettoyé de tout vice;
C'est une âme recuite en toute pureté,
En chaste conscience, en sainte vérité.

Cependant ceci n'est qu'une qualité négative. L'art vrai n'est pas simplement de varier les coupes dans le dessein d'éviter la monotonie; il consiste à savoir les varier en obéissant à certaines règles très délicates de mélodie; il consiste à deviner les rythmes propres à la musique de l'alexandrin, et les différentes combinaisons où il peut se plier pour mieux s'accommoder à la pensée et la mieux rendre. Ces combinaisons ne sont pas arbitraires, et Racine le sait bien. Chrétien semble le savoir aussi en quelque mesure. Il sait que les énumérations, par exemple, admettent bien le vers librement coupé, le rythme brisé pendant quelques moments, et il écrit, dans un rythme qui me semble assez heureux :

Tu m'estimes heureux, mesurant mon bonheur
Par l'applaudissement d'un peuple, par l'honneur,
Par quelques vanités, par les splendeurs humaines
Moi qui suis oppressé de misères certaines;

ou encore :

. . . . . Ainsi victorieux,
Menant ses gens partout où le nom glorieux
De l'empereur Hammon était en révérence,
Il rase vingt cités en toute diligence,
Brûlant les fondements des murs; il met à mort
La puissante jeunesse, et ceux qui tenaient fort
Gâtant les environs : seulement il pardonne
A la femme innocente, à la vieille personne, etc.

Il semble savoir aussi que rien ne sert à préparer un grand vers final, d'une seule pièce, d'une sonorité large et pleine, comme un ou deux vers de rythme brisé, le dernier surtout coupé au delà de l'hémistiche. C'est un procédé sans doute, et il n'y a pas lieu d'en faire un mérite, de nos jours, à ceux qui s'en servent, ni surtout à ceux qui en abusent; mais du temps de Jodelle, c'est une petite découverte et un

progrès. Est-ce par hasard que Chrétien construit sa période poétique de la manière suivante?

La parole de Dieu, pleine de vérité
Est constante à jamais; son commandement stable,
Éternel, permanent et qui n'est pas muable,
Dont il ne se faut point détourner ça delà
Voilà le but où faut toujours viser, — voilà
Où il se faut régler; — cette loi souveraine
Doit être le conseil de notre vie humaine.

Il me paraît qu'il y a là un premier effort pour atteindre à une des parties les plus difficiles de la science de la versification, la construction de la période poétique. — Le beau vers isolé, bien plus aisé à rencontrer, est un mérite moindre; mais ce mérite Chrétien l'a aussi. Il lui arrive assez souvent de montrer une certaine imagination dans l'expression. Ce style pittoresque dont nous avons vu que les hommes du XVIe siècle sont très épris, Chrétien l'attrape fréquemment, et comme il a d'ailleurs une certaine science de rythme, il arrive alors que son vers se détache, net et vif, plein d'une grande image. Dans ces cas, trop rares à la vérité, Chrétien rappelle un peu d'Aubigné. Il nous décrit par exemple :

Le ciel retentissant de l'éclat des trompettes;

ou bien :

L'air muglant enroué au frémir des chevaux;

ou encore :

Cette vierge constante et magnanime, haussant
Les yeux vers la clarté du ciel resplendissant.

On comprend qu'avec ces qualités diverses, cette souplesse et aussi cet éclat du style, Chrétien soit capable d'une certaine grâce aimable et insinuante. Aussi les supplications de la fille de Jephté, demandant grâce à son père,

sont-elles le morceau en lumière de sa tragédie. Elles sont un peu enfantines, surtout pour qui ne peut s'empêcher de les voir à travers les nobles paroles que Racine prête à Iphigénie. Mais elles sont touchantes encore, et d'un mérite de style assez rare eu égard à la date :

Ayez pitié de moi, soyez-moi plus humain,
Mon père, je vous pry : par cette heureuse main
Dont vous avez acquis la victoire présente,
Si je vous fis jamais chose qui fut plaisante,
Si jamais votre col fut chargé du doux faix
De ces petites mains; si vous ai jamais
Donné quelque plaisir; oubliez cette rage
Et envers votre enfant un enfant si méchant courage :
Ou me dites si j'ai fait faute aucunement;
Car je supporterait tout plus patiemment
Quand j'aurâi bien connu qu'il y a quelque cause.
— Pourquoi vous tournez-vous, mon père? ai-je fait chose
Qui mérite de vous cette exsécration
De ne pouvoir me voir de bonne affection?

Il est bien agréable encore le couplet où l'Iphigénie israélite se montre douce envers la mort inévitable, et supplie ses parents de ne point entretenir de ressentiments à cause d'elle. Ici l'imitation est évidente, et Chrétien soutenu par Buchanan, qui s'appuie sur Euripide, n'a d'autre mérite que celui de l'expression. Mais l'expression est pure, les vers ne manquent pas d'une certaine harmonie, et la période poétique se développe avec une facilité un peu languissante, qui, ici, n'est pas sans charme :

. . . . . Je vous requiers ceci
Pour la dernière fois, seulement, o ma mère,
Ne soyez pas pour moi ennuyeuse à mon père [1]!
Car si ceux qui sont morts ont quelque sentiment
De ceux qui sont vivants, croyez certainement
Que le plus grand plaisir qu'à ma muette cendre

1. Euripide : « Πατέρα τὸν ἀμὸν μὴ στύγει πόσιν τε σόν. » — Racine : « Ne reprochez jamais mon trépas à mon père ! »

Il pourrait advenir, c'est de pouvoir entendre
Que vous êtes heureux et toujours prospérants.

On ne s'étonnera pas, si l'on songe à la souplesse de la versification de Florent Chrétien, que ce poète ait montré une certaine habileté dans la composition de ses chœurs. On a assez dit que les poètes du XVIe siècle ont surtout des mérites de lyriques; mais on n'a pas assez fait remarquer que ces qualités ont fort peu brillé au théâtre. Il me semble qu'il n'y a d'exception à faire que pour Garnier, Montchrétien et Florent Chrétien. Encore pour ce dernier il y a lieu à une réserve. Les lyriques de la Pléiade sont passionnés pour les combinaisons rythmiques. C'est leur honneur et c'est le grand service rendu par eux qu'ils en ont essayé une foule. Mais ils ont le défaut de cette qualité : ils en essayent trop. Ils sont toujours en quête d'un système nouveau de strophes ou de stances, et, dans leur ardeur de découvertes, ils perdent le sens critique qui devrait les avertir que telle trouvaille n'est pas heureuse. De là tous ces essais qui n'ont pas abouti. L'âge suivant n'a eu qu'à choisir ; il est regrettable que les inventeurs n'aient pas su choisir eux-mêmes. C'est ainsi que Florent Chrétien semble avoir mis je ne sais quel amour-propre à varier infiniment la forme de ses chœurs, s'interdisant d'employer une combinaison agréable, pour cette seule raison qu'il en a usé déjà. Il s'ensuit que, dans le grand nombre, on en rencontre qui sont très inférieures et même tout à fait insupportables. Je ne puis admettre par exemple une strophe de huit vers ainsi distribuée : six vers de six syllabes, deux octosyllabes : et, pour ce qui est des rimes, la disposition suivante : *féminine, masculine, féminine, masculine — deux féminines, deux masculines.*

Combien que la fortune
T'ait compté tes bons ans

Et la Parque importune
La fleur de ton printemps;
Autant que leur envie
T'a dérobé ta vie,
Autant tu auras de renom
Qui éternisera ton nom.

Qui ne voit que rien n'est plus contraire aux lois de l'harmonie lyrique dans la versification française? C'est plutôt un vers plus court que les précédents qui doit marquer la chute de la strophe, et ces deux vers de huit après des vers de six ralentissent le mouvement de la manière la plus désagréable. Remarquons que le mouvement est déjà ralenti par ces quatre vers en rimes plates venant après des rimes croisées.

Ces fautes ne sont pas rares chez Chrétien. Il les rachète par quelques inventions agréables ou par l'habile emploi de rythmes peu connus. On trouve par exemple chez lui la *terza rima* ou *rime florentine*, que nos poètes contemporains aiment si fort, et qui est, en effet, dans certains sujets plaintifs, d'un emploi agréable, à la condition qu'il ne soit point prolongé, comme il l'est dans les poèmes italiens. Meslin de Saint-Gelais l'avait emprunté à l'Italie, et Jodelle en avait usé, mais tous deux sans tenir compte de l'alternance des rimes qui est une des beautés de ce rythme. Je crois bien que Florent Chrétien est le premier en France qui l'ait employé en sa forme définitive. Il l'applique au vers de dix, et il me semble qu'elle n'y fait pas mauvaise figure :

LE MESSAGER.

Bien que j'apporte une triste nouvelle
En ajoutant douleur dessus douleur,
Et sur la plainte une plainte cruelle;

Je veux tirer ce que j'ai dans le cœur
Pour avertir la mère misérable
Et son enfant de leur prochain malheur;

Car ils pourraient par conseil secourable.
Ou par prière ou supplication,
Chasser peut-être un sort si lamentable.

. . . . . .
. . . . . .
. . . . . .

Le mouvement est aisé et la pensée claire en un rythme très compliqué et incommode. Je retrouve les mêmes mérites dans une autre combinaison rythmique dont je ne sais pas d'autre exemple que celui de Chrétien, et qui ne laisse pas d'avoir quelque rapport avec la précédente. Le caractère propre de la *terza rima* consiste en ce qu'elle n'est pas un simple tercet, mais une chaîne de tercets étroitement unis les uns aux autres par la rime. Chaque tercet rappelle le précédent par deux rimes qui répondent à une rime laissée en suspens dans le précédent; il se rattache au tercet suivant par une rime qu'il laisse en suspens lui-même, et la rime court ainsi d'un tercet à l'autre, reliant et serrant tout le poème comme une tresse. C'est un procédé que l'on retrouve dans les tercets du sonnet régulier, et même ailleurs que dans les poèmes à la forme fixe [1]. Florent Chrétien a donné le même rôle à la rime dans un système de stances qui est très original et qui me semble assez heureux. Il a imaginé, en une strophe de six vers à rimes croisées, de laisser en suspens l'avant-dernière rime, pour la retrouver au premier et au troisième vers de la strophe suivante, et ainsi de suite. Toute la série des strophes est ainsi liée d'une chaîne souple et flexible. L'oreille est très bien avertie, dans tout le cours de l'ode, que chaque strophe attend une strophe suivante qui la complète, en continue le son. A la fin de l'ode, l'oreille est avertie, nulle rime n'étant plus laissée en suspens, que le sens s'arrête, est tenu pour complet, comme le son :

1. V. La Fontaine : l'épilogue des *Deux Pigeons*.

O beau Jourdain qui de tes claires eaux
Viens arroser les plaines verdoyantes,
Et dont le cours des languissants ruisseaux
Coule au milieu des campagnes preignantes
Du peuple Hébreu, et des palmiers *aussi*
Qui sont exempts des froidures poignantes !

Verrai-je point, exempt de tout *souci*
Ce plaisant jour que mon pays délivre
Ne sera plus soumis à la *merci*
Des ennemis ? Faudra-il toujours vivre
En servitude, et le cruel *danger*
Incessamment nous viendra-il poursuivre ?

Un vilain roi, un barbare *étranger*
Nous tient sous joug, nous qui sommes la race
Du noble Isac et de sang *lignager*,
Ceux qui jadis n'ont redouté l'audace
D'un roi d'Egypte, et remplis de *vertus*
N'ont craint ses chars, ses faux et sa menace.

. . . . . .
. . . . . .

Cet essai de Florent Chrétien me paraît devoir être compté au nombre des inventions curieuses et recommandables de la versification au XVIe siècle. Il faut honorer les artistes patients qui ont essayé, par mille moyens, de dénouer notre versification naissante, comme dit Fénelon. Florent Chrétien n'est pas un grand poète ; il est un versificateur plus éveillé et plus attentif que ceux qui l'ont précédé sur le théâtre français. J'ai voulu marquer avec exactitude la place qu'il me semble mériter à ce titre, et c'est mon excuse de m'être arrêté si longtemps en sa compagnie.

III

La compagnie de Nicolas Filleul et d'André de Rivaudeau est certainement moins attrayante. Il faut pourtant men-

tionner au moins ces deux écrivains qui n'ont pas laissé, ce semble, d'avoir en leur temps une heure de célébrité. On trouve leurs noms, en bon lieu, dans les catalogues de Lacroix du Maine et de Duverdier. A ces deux écrivains tout semble manquer, et surtout ce qui, au point de vue de l'histoire littéraire, importe le plus, l'originalité. Le cadre de la tragédie classique est formé : ce n'est plus un mérite que de l'avoir en main, et ni Rivaudeau ni Filleul n'y font entrer rien de nouveau. On ne peut faire autre chose, quand on les rencontre, que constater qu'ils ont exactement suivi les règles de composition dramatique en honneur autour d'eux depuis 1550. C'est ce que nous allons brièvement reconnaître.

De Nicolas Filleul [1], outre un recueil de sonnets, je connais deux tragédies, l'*Achille*, représenté au collège d'Harcourt à Paris, le 21 décembre 1563 [2], et la *Lucrèce*. Cette dernière a été jouée au château royal de Gayon, devant le roi Charles IX, le 29 septembre 1566, avec une comédie pastorale intitulée *les Ombres* [3]. La *Lucrèce* et *les Ombres* ont été publiées sous le titre général de « Théâtre de Gaillon » à Rouen, en 1566. C'est de la *Lucrèce* que le *Journal du Théâtre Français* dit que le succès fut éclatant. En voici la courte analyse :

Tout d'abord on reconnaît la méthode chère aux classiques du XVIe siècle, le *in medias res* poussé à l'excès. La pièce commence juste un moment avant qu'elle ne soit finie. Au premier acte Tarquin nous confie qu'il est amoureux de Lucrèce; au second Lucrèce nous apprend qu'elle est déshonorée et qu'elle va mourir. A voir ces auteurs entrer en matière, quand on sait, à n'en pas douter, qu'on en a pour cinq actes, on appréhende toujours qu'ils n'aient

1. Né à Rouen vers 1530 (Goujet).
2. Dit Lacroix du Maine.
3. Lacroix du Maine.

rien à mettre dans les quatre premiers, et cette crainte est d'ordinaire justifiée. La *Lucrèce* en effet est tout ce qu'on peut rêver de plus vide. Il faut dire aussi que, comme presque toutes les pièces de ce temps, elle est bien distribuée. Premier acte : Tarquin amoureux. — Deuxième acte : Douleur de Lucrèce. — Troisième acte : Arrivée de Collatin et de Brute. — Quatrième acte : Collatin et Brute, instruits de l'événement, brûlent de se venger. — Cinquième acte : Suicide de Lucrèce et appel aux armes. Voilà un poème dramatique bien coupé. Mais on voit ici l'inconvénient de resserrer ainsi le sujet et de nous mettre d'abord si près de la catastrophe : les actes intermédiaires ne contiennent rien. Il n'y a qu'une élégie déclamatoire dans le second acte ; que des discours qui ne reposent sur rien dans le troisième acte (car Collatin et Brute ignorent tout encore et sont venus à Rome on ne sait trop pourquoi) ; enfin il n'y a rien qu'un serment de vengeance dans le cinquième acte.

Remarquons encore ce singulier procédé dramatique, tout à fait conforme aux théories de Scaliger. Ces premiers tragiques français sont des orateurs. Ils voient, avant toute chose, en un sujet tragique un thème de développements oratoires. Il s'ensuit que lorsqu'ils tombent, d'heureuse rencontre, sur un sujet dramatique, ils le retournent, pour ainsi dire, de manière à dissimuler dans l'ombre tout le fond tragique, et à mettre en lumière toutes les amplifications de rhétorique que ce fond peut comporter. La *Lucrèce* est conçue ainsi. Le drame proprement dit se passe dans la coulisse et c'est de là qu'il pousse, pour ainsi dire, sur la scène tous les beaux discours qu'il inspire, et qui sont seuls dignes, d'après l'art poétique du temps, d'être exposés au jour. Il en résulte que la tragédie se décompose ainsi qu'il suit : (*Prologue dans la coulisse : Lucrèce filant au milieu de ses femmes ; Tarquin la con-*

templant et sentant le désir lui venir au cœur). — Premier acte sur la scène : Discours de Tarquin sur l'amour dont il vient de sentir l'atteinte. — (*Entr'acte dans la coulisse : Scène passionnée, Tarquin pressant Lucrèce, Lucrèce ferme en son dessein de vertu et d'honneur ; contraste, choc de passions, peinture de caractères, en un mot tout ce qui fait le drame.*) — Deuxième acte sur la scène : Discours de Lucrèce sur son malheur. — (*Entr'acte dans la coulisse : Rumeurs au camp ; on parle d'un attentat odieux ; le nom de Lucrèce est prononcé ; inquiétude de Collatin et de Brute ; ils partent.*) — Troisième acte : Discours de Collatin et de Brute se demandant pourquoi ils sont venus, et dissertant sur l'histoire romaine. — (*Entr'acte : l'aveu ; Lucrèce et Collatin ; leurs sentiments divers ; désirs de la mort chez l'une ; soif de vengeance chez l'autre.*) — Quatrième acte : Serment de Brute et de Collatin... et ainsi de suite. Le fond du drame est caché avec soin, et ne laisse passer jusqu'à la scène que les développements plus ou moins brillants auxquels il peut donner lieu ; toutes les scènes essentielles sont scrupuleusement évitées, tous les discours qu'on peut faire à propos de ces scènes, complaisamment étalés. On en arrive ainsi à construire un drame dont quatre actes, à la vérité, sont un peu languissants, mais où tous les entr'actes sont d'un vif intérêt. C'est l'excès et le dernier terme où tend la tragédie oratoire ; c'est le contraire de la tragédie. Si l'on était sûr que la *Lucrèce* a été, comme on le dit, très goûtée de son temps, elle serait très précieuse, à ce titre, comme document et comme enseignement.

Il y a le même vide et la même absence d'action dans l'*Aman* de Rivaudeau. — Ce Rivaudeau est d'une origine assez illustre. — C'est le fils de Robert Rivaudeau ou Ribaudeau, valet de chambre de Henri II, et le petit-fils du fameux Tiraqueau. Né dans le pays de son grand-père, à

Fontenay, en 1538, mort en 1580, il semble avoir vécu à Poitiers, et avoir fait partie de cette petite société littéraire très vive et brillante où ont passé les Sainte-Marthe, La Péruse, Vauquelin, Mesdames des Roches, Julien de Guersens, etc. Il a laissé un recueil de poésies mêlées, et cet *Aman*, qui fut représenté à Poitiers (sans doute dans un collège) en 1561, selon Dreux du Radier [1], et en 1567 par les Enfans-sans-souci, selon le *Journal du Théâtre Français*.

L'*Aman* de Rivaudeau ressemble beaucoup comme composition à celui de Claude Rouillet. C'est dire qu'il est bien coupé, mais fort traînant. Quant au style, il est meilleur que celui de Nicolas Filleul, dont, en vérité, je n'ai pas osé parler. Il est très déclamatoire et fort alourdi de fatras mythologique ; mais il ne manque pas de quelque vigueur, d'une certaine verve. Les imprécations d'*Aman* au quatrième acte ont de l'énergie :

Furies, laissez-moi ! Las ! laissez-moi, bourrelles !
Soyez à Mardochée et non à moi cruelles.
Reculez vos serpents et vos hideux flambeaux ;
Allez donner aux Juifs mille et mille tombeaux.
Au moins, Mégère, au moins quand ta torche brûlante
Aura du tout rôti mon âme impatiente,
Quand tu m'auras sucé la moëlle des os,
Ote à mes ennemis comme à moi le repos !

Il a aussi quelques bonnes parties de lyrique. Voici un système de strophes assez bien entendu. Une strophe de cinq vers de dix, à rimes croisées, de telle sorte que la masculine du premier se retrouve au troisième et au dernier, encadrant ainsi la phrase rythmique tout entière. Cette période au cours borné, répétant en son milieu et ramenant à la chute le son initial, a été maniée par Ri-

1. *Histoire littéraire du Poitou.*

vaudeau d'une main assez sûre, et soutenue d'un style avouable. L'ensemble est gracieux. C'est un chœur de Juives déplorant la captivité du peuple de Dieu (IVe acte).

O durs regrets ! o prières, o pleurs !
Larmes en vain tant de fois répandues !
O chauds soupirs, ô cuisantes douleurs !
Forces d'en haut vainement attendues !
Les pires donc sont maîtres des meilleurs !

Un temps était que la puissante main
De Dieu rangeait toute force payenne ;
Que contre nous on se dressait en vain ;
Comme jadis la force Isaïenne
Brisa l'orgueil du Philistin hautain.

Les vierges lors de la sainte cité
Chantaient tout haut ès cantons de la ville
Deux hommes seuls beaucoup en ont dompté,
Mille Saül et David bien dix mille :
Que David soit sur tout autre vanté.

. . . . . .
. . . . . .

Que si ce Dieu, ce grand Dieu daignait or
Tourner sur nous ses deux yeux pitoyables,
S'il redonnait aux siens ce siècle d'or
Qui nous faisait jadis insurmontables
Cent mille vœux lui rendrions encor.

Ah ! ne repousse, ô Seigneur Dieu, nos vœux ;
Car nous savons que les justes prières
Forcent l'acier, et le fer et les feux,
Et des tyrans les armées entières
Et les prisons et les murs si tu veux.

IV

On peut voir que la poésie des livres saints inspire assez bien nos poètes du XVIe siècle. Il en est un qui lui a dû ses

meilleures créations, homme de grand talent du reste et qui nous arrêtera quelque temps, Jean de La Taille. C'est toute une famille très intéressante que celle des La Taille. Ils étaient de pauvre mais antique noblesse de la province de Beauce, et avaient, sans doute au commencement du XVIe siècle, embrassé la religion réformée [1]. En 1550 ils étaient six frères [2]. Trois nous sont connus : Jean, soldat, poète tragique, poète comique, poète élégiaque, auteur d'un traité sur les duels; Jacques, poète tragique; un troisième, Paschal, cité par Jean pour ce fait qu'il est mort de la peste en avril 1562, en même temps que Jacques [3].

Jean est le plus célèbre et le plus distingué. Très avide d'instruction élevée, comme beaucoup de petits gentilshommes de cette époque, il alla très jeune suivre à Paris les leçons de Marc Antoine Muret, de d'Aurat, de Dubourg au collège de France [4]. Il revint plus tard à Orléans, en qualité d'étudiant en droit [5]. Ce devait être vers 1562, Jean de La Taille étant né en 1536, selon de Beauchamps, et en 1540 selon d'autres [6]. Il est donc à croire que Jean de La Taille, au sortir de ses études classiques, et tout échauffé d'idées littéraires, avait lancé à Paris, avant de retourner dans sa province, le *Saül furieux*, et aussi le traité sur l'art dramatique qui sert d'avant-propos à cette pièce. Dans la suite il semble avoir quitté la jurisprudence pour le métier des armes; car nous le retrouvons mêlé aux guerres réligieuses, en 1568, dans les provinces de l'Ouest. Cette équipée n'eut pas un bon succès. Blessé d'un coup de lance au visage, dévalisé et retenu par des brigands [7], on perd sa

1. De Beauchamps. — La Vallière.
2. De Beauchamps ; d'autres disent quatre garçons et une fille (*Hommes illustres de l'Orléanais*, par C. Brainne, J. de Barbouiller et F. Lapierre).
3. Avant-propos aux œuvres de Jacques de La Taille.
4. La Vallière. — Em. Chasles : *La Comédie au XVIe siècle.*
5. *Hommes illustres de l'Orléanais.*
6. *Ibid.*
7. De Beauchamps.

trace à dater de cette époque. Sa tragédie de *la Famine* ou *les Gabaonites* a été publiée en 1573. Les *Corrivaux* et le *Negromant*, comédies imitées de l'Italien, parurent en librairie, comme *la Famine*, en 1573. Cela veut-il dire que Jean de La Taille revint à Paris, et y séjourna de 1570 à 1574, ou que retiré dans ses terres, il fit paraître à Paris ces trois ouvrages sans se mêler autrement à la vie littéraire du temps ? je n'ai pas de renseignements qui me permettent de le décider. Il est probable qu'il vécut assez âgé ; car ce doit être lui-même qui fit publier son *Discours sur les Duels*, qui parut en 1607.

C'était un érudit, et un esprit habitué et enclin à réfléchir sur les questions d'art. J'ai eu l'occasion (Chapitre I) de parler de son *Art de la Tragédie, à très haute princesse Henriette de Clèves, duchesse de Nevers*, qui sert de préface au *Saül furieux*. J'ai dit qu'il s'y montre aristotélicien exact et judicieux, qu'il y demande une tragédie sévère, abondante en péripéties, pleine de bonnes mœurs et de bons exemples. Je m'arrête ici sur quelques idées plus particulières.

Jean de La Taille tient beaucoup à distinguer la vraie tragédie de ce que nous appellerions le drame, ou la tragédie bourgeoise. Pour lui c'est les grandes infortunes historiques : « bannissements, guerres, pestes et *famines*... » qui sont la véritable matière de la tragédie, et « non point *les choses qui arrivent chaque jour naturellement et par raison commune*, comme d'un qui mourrait de sa propre mort, d'un qui serait tué de son ennemi, ou d'un qui serait condamné à mourir par les lois ou pour ses démérites : car tout cela n'émouvrait pas aisément et à peine m'arracherait une larme de l'œil. » On voit que l'école classique du XVIe siècle est aussi décisive sur ce point délicat que l'école classique du XVIIIe siècle. — Jean de La Taille édicte avec une pareille netteté et comme impérieusement la loi des

trois unités, qui n'était pas explicitement proclamée dans le texte de Scaliger, encore qu'elle y fût évidemment annoncée : « *Il faut toujours* représenter l'histoire et le jeu en un même jour, en un même temps, en un même lieu [1]. » Ni d'Aubignac n'est plus formel, ni Boileau n'est plus précis. — Il défend d'ensanglanter la scène ou de la déshonorer par le spectacle de choses incroyables ou d'objets révoltants, et cela par respect de la vraisemblance, car « *chacun verra bien ce que c'est*, et que ce n'est que fantaisie. »

Pour ce qui est de la composition, il ne recommande pas seulement une intrigue fortement liée, « entrelassée et entrecoupée, sans rien d'oisif ni d'inutile, » comme nous l'avons vu ; il veut encore que l'on y mette en pratique la théorie du *in medias res*, j'entends avec la dernière rigueur, et tout à fait comme le conçoit Scaliger, c'est-à-dire « *en commençant vers le milieu* OU LA FIN » de l'événement. La raison qu'il en donne est très clairement le soin de produire cet intérêt de curiosité qui est, comme nous avons essayé de le montrer, un des grands soucis de l'art dramatique français : « ... et ce, afin de n'ouïr froidement, mais avec *cette attente et ce plaisir de savoir le commencement et puis la fin*.

On voit comme il est bien dans l'esprit de l'école classique, telle qu'elle se montrera, et toujours de plus en plus, bien longtemps après lui. Il est très classique encore dans sa préoccupation d'une composition exacte, d'une distribution sévèrement ménagée. Il veut cinq actes, et surtout « qu'on fasse de sorte que la scène étant vide de joueurs, un acte soit fini et le sens [*l'idée qui domine cet acte*] aucunement parfait. » — Enfin il repousse avec un mépris

1. Il a pratiqué cette règle avec beaucoup moins de rigueur qu'il ne l'édicte. L'unité de temps est possible dans la *Famine*, très douteuse dans *Saül*. L'unité de lieu n'est certainement observée ni dans l'un ni dans l'autre de ces deux drames.

cruel les mystères et les moralités, et surtout les longs discours théologiques, « choses qui dérogent au vrai sujet. » Autant il fait des personnages allégoriques, si chers au vieux théâtre français, comme la *Mort*, la *Vérité*, l'*Avarice*; car ajoute-t-il assez spirituellement « il faudrait qu'il y eût [*parmi les spectateurs*] des personnes ainsi de même contrefaites pour y prendre plaisir. »

Une matière tirée de l'histoire, un seul événement très court, une intrigue bien liée, intérêt de curiosité, les trois unités, cinq actes, distribution et ordonnance précises, absence de merveilleux, voilà bien toute la tragédie classique française, et je ne vois guère d'idée essentielle, parmi celles qui sont chères à nos tragiques, que Jean de la Taille n'ait exposée, en substance au moins, dans ce curieux petit traité. Nous sommes donc bien déjà, en 1562, en présence de la tragédie française ayant pleine conscience de ce qu'elle veut être et de ce qu'elle doit devenir.

L'effet ne laisse pas de répondre en partie aux promesses. Le *Saül* et la *Famine* sont des tragédies d'une réelle valeur, fortement conçues, souvent pathétiques, quelquefois éloquentes. Nous croyons devoir les analyser toutes deux en leur entier.

§ 1. — Saul furieux.

Le *Saül furieux* est comme une suite de la trilogie de Desmazures. C'est la fin de l'existence agitée du roi Saül et ses dernières infortunes. Il y a dans cette pièce une grande idée générale, ce qui fait qu'elle est une, et une peinture de caractère, ce qui fait qu'elle est vivante, d'un caractère très complexe, assez profond, ce qui fait qu'elle est variée. — L'idée générale c'est l'homme sous la main de Dieu, la créature humaine, faible et bornée, se sentant de plus en plus écrasée par une volonté supérieure, dont elle souffre

le poids, sans en comprendre les secrets desseins. Cette sorte de fatalité, pesant sur l'homme et le terrassant, malgré ses plaintes et malgré ses révoltes, sans lui répondre et sans l'entendre, voilà l'idée centrale, d'une singulière grandeur, où tout le drame se ramène et s'appuie.

Cette idée, elle ne s'étale pas en longs discours, en déclamations, en souvenirs mythologiques. Nous avons, en Jean de la Taille, affaire à un homme de théâtre. Elle se montre à nous vivante en se ramassant dans le caractère de Saül. — Saül a été heureux, puissant, béni dans toutes ses entreprises, et presque dans tous ses caprices. C'est qu'il était l'instrument de Dieu. Et voilà qu'il l'est encore, pour d'autres desseins. Dieu va s'en servir pour donner au monde la grande leçon d'humilité, et aux grands de la terre un salutaire exemple à prouver leur néant. Cette leçon Saül s'obstine à ne la point entendre. Il ne peut imaginer comme il se fait qu'après avoir épuisé toute grandeur, il en vienne, restant de soi tout ce qu'il était, à épuiser toute infortune. Il s'irrite et s'exaspère à lutter contre cette énigme, à rencontrer à chaque pas ce mystère qui l'étreint. Il sent bien qu'il n'a rien perdu ni de sa vaillance, ni de son génie, ni de cette audace qu'aidait autrefois la fortune. Quelque chose seulement s'est retiré de lui, qui ne lui appartient pas, et qu'il ne peut arriver à ressaisir. Et devant les malheurs qui se répètent, s'accumulent, le frappant tour à tour aux endroits les plus sensibles de lui-même, il se montre tour à tour plaintif, accablé, désespéré, avide d'un nouvel espoir qui bientôt s'échappe, révolté et impie, brave et énergique toujours, et arrive enfin à cet état de l'âme, où, la mesure du malheur étant comble, l'homme vaillant ne songe plus qu'à se jeter avec une sorte de joie furieuse dans la mort si souvent appelée.

C'est là un caractère vivant, profond, vraiment tragique; et comme il est de nature à intéresser tous les cœurs! Car

c'est où reviennent toujours les méditations des hommes, leurs préoccupations inquiètes ou leur pitié douloureuse, que cette lutte de l'homme contre une destinée dont la marche est pleine de travers et de retours décevants, dont le but est toujours voilé de je ne sais quelles redoutables ténèbres. Le monde est une œuvre dramatique où nous jouons nos rôles au milieu de péripéties diverses, poussés vers un dénouement dont le secret ne nous est pas donné, et que nous cherchons en vain à prévoir. Représenter un de ces acteurs, et un protagoniste, s'obstinant à vouloir comprendre la pensée qui préside à la conduite du rôle qu'il joue et aux divers changements qui s'y produisent, c'est peindre la destinée de l'homme lui-même et composer un drame d'un intérêt universel.

L'écueil, le choix étant fait d'un pareil caractère, c'est d'en faire un philosophe, un homme qui médite sur les mystères de sa destinée, sans agir. L'art, c'est de conduire le drame de manière que cette âme si intéressante à observer présentée tour à tour selon ses différents aspects, soit éclairée successivement en toutes ses parties diverses, et toujours en action, et avec une progression constante d'intérêt et de pitié. C'est en cela que Jean de La Taille n'a point mal réussi. Cette habileté qui fait que le drame tourne tout entier autour d'un caractère central, cette adresse qui consiste à ne se servir des incidents que pour faire éclater en lumière un côté nouveau du caractère, cet à-propos qui consiste à amener l'incident nouveau juste au moment où celui qui précède a produit tout son effet ; cette distribution enfin des incidents qui fait que le caractère se présente à nous dans un jour de plus en plus vif et dans une situation de plus en plus propre à émouvoir, toutes ces qualités Jean de La Taille les possède et les montre dans une certaine mesure. Son drame est un des mieux composés qui soient à cette époque, mais non pas de cette

composition que nous avons observée chez d'autres tragiques, artificielle et froide, technique, pour ainsi dire, et qui sent l'école ; mais de cette composition vraie, tenant au fond du sujet, qui se fait de l'évolution aisée et complète d'un caractère à travers des incidents habilement disposés.

Cette science (ou cet instinct) de la composition se montre dès le premier acte. On se rappelle les expositions ordinaires des tragiques du XVIe siècle, et l'on s'attend d'abord à un long monologue de Saül déplorant sa misère. La Taille sait mieux préparer les esprits en les frappant d'abord vivement. C'est bien Saül qu'il nous montre, mais Saül agissant, Saül en proie à un accès de sa démence, et se précipitant sur ses fils, qu'il prend pour des ennemis, avec le dessein de les massacrer. Voilà déjà le drame lancé d'un mouvement rapide. — Mais quel excès d'horreur dès la première scène, pourra-t-on dire, et quelle progression est possible après cela ? quelle progression ? mais celle, à ce qu'il me semble, de l'intérêt véritable. L'intérêt ne peut consister ici à voir Saül arriver progressivement à la folie furieuse : ce serait là une étude ou un spectacle bien triste, et qui aurait ce je ne sais quoi de pénible et de troublant qu'a toujours la peinture de la folie au théâtre. Non, la folie de Saül, prise en soi, est précisément ce qu'il y a de moins intéressant dans le sujet qui nous occupe. Aussi La Taille (comme Sophocle dans son *Ajax*) le prend-il pour le fait premier, grossier et brutal, d'où il part pour pénétrer davantage, d'acte en acte, les profondeurs de cette âme troublée et malade. Après la peinture de ce phénomène moral, violent, mais peu pathétique, qui frappe plutôt qu'il n'émeut, viendront les autres études, de plus en plus intimes, si je puis dire, du cœur de Saül, qui, en nous engageant de plus en plus dans le commerce de cette âme souffrante, exciteront dans nos esprits l'intérêt véritable, de plus en plus vif.

Ce fou furieux, qu'il faudrait lier, l'auteur, au second

acte, va nous le présenter dans l'état de prostration mélancolique et sombre, où l'accès laisse le malade en le quittant. — La curiosité aussitôt s'éveille. Que pense de lui-même, de sa situation, de son malheur, le misérable, tout à l'heure incapable de penser ? Et nous écoutons alors avec bien plus d'intérêt que nous n'eussions fait au lever du rideau les plaintes du maudit, demandant au destin muet les raisons de la malédiction qui l'accable. — Je vois le lecteur appréhender un développement banal. L'occasion en était belle en effet, et le prétexte tout trouvé à s'abandonner à une de ces déclamations faciles, si chères à nos auteurs du XVIe siècle, sur le contraste entre la souveraine grandeur et la suprême humiliation. Mais le Saül de La Taille souffre vraiment et sa souffrance s'exprime selon la nature, par une sorte d'étonnement douloureux et inquiet. Il sait bien son mal. Son mal (ceci n'est-il pas juste ?), c'est sa pensée même, sa pensée avide de comprendre et impuissante à deviner le secret de son sort :

> Ha ! Ha ! je sens, je sens au dedans de moi-même
> Ramper le souvenir de mes cuisants ennuis,
> Qui rafraîchit les maux où abimé je suis,
> Et sens dedans mon cœur des pensers qui me rongent
> Et qui dans une mer de tristesse me plongent.

Comment a-t-il mérité si terrible peine ? Est-ce, comme lui dit son écuyer, pour avoir conservé le roi Agag contre l'ordre de Samuel et de Dieu ? Quel est ce mystère des volontés divines ?

> Oh ! que sa providence est cachée aux humains :
> Pour être doux humain j'éprouve sa colère,
> Et pour être cruel il m'est donc débonnaire ?

Voilà le drame : c'est l'énigme du destin cherchée avec angoisse et discutée avec impatience par une âme troublée, ardente et impuissante à se résigner.

Mais une âme forte aussi et vigoureuse comme celle de

Saül peut-elle rester longtemps dans cet état de méditation douloureuse et de stupeur chagrine en présence de la destinée insondable? Non ; Saül n'est pas Hamlet. L'homme d'action reparaît vite, avide de croire et d'espérer, parce qu'il est né pour la lutte ; car le besoin de croire n'est souvent en nous qu'une forme du besoin d'agir. Mais, en même temps, l'abaissement progressif de cette grande âme, et sa chute, plus profonde au moment même où elle semble et croit se relever, sont très délicatement conçus et assez heureusement présentés par notre poète moraliste. Saül ne peut plus avoir foi en Dieu : l'esprit de vertige est sur lui. En son besoin de se rattacher à une croyance, c'est-à-dire à un espoir, c'est à la sorcellerie qu'il s'adresse. On parle de sortilèges, de nécromant, de pythonisse : au troisième acte nous trouvons Saül, accompagné de quelques fidèles devant le repaire de la pythonisse d'Endor. Remarquons en passant que Jean de La Taille a un instinct qui manque à la plupart de ses contemporains, et qui, à notre avis, est essentiel chez le tragique. Il aime parler aux yeux. Il connaît la valeur du *Segnius irritant animos*... Ce n'est pas lui qui dissimule un tableau dramatique dans la coulisse. La scène de la pythonisse comporte toute la grandeur pittoresque de décors et de mise en scène qu'on peut souhaiter. Paysage sinistre, rochers et forêts, au fond de la caverne ; la majesté déchue de Saül dans cette espèce de coupe-gorge et, sur le devant de la scène, la pythonisse, génie du mal, étonnée et furieuse de son impuissance, luttant en vain contre un génie supérieur au sien, qui traverse ses enchantements, et s'écriant : Montrez-vous, mes démons. »

Montrez si vous savez contraindre la nature,
Montrez si vous pouvez les yeux ensanglanter
Les astres et Phébus et la Lune enchanter.
Venez, venez m'aider . . . . . .
. . . . . .
Esprit de Samuel que tardes-tu là-bas ?

Samuel ne consent à paraître qu'après une nouvelle humiliation du roi. C'est seulement après que la pythonisse, éclairée par une révélation surnaturelle, a reconnu le roi, que la grande ombre du prophète se dresse. — Cette vérité que Saül a cherchée avec l'impatience amère de désespérés, il va la savoir, et ce sera pour lui un nouveau coup. Le prophète lui annonce durement qu'une mort prochaine va l'effacer du nombre des rois, lui et sa race, et que le sceptre va passer aux mains de David. Saül reste anéanti. Nouvel abaissement, c'est la pythonisse qui le console, c'est elle qui fait retentir à ses oreilles ce nom de roi qui doit lui déchirer le cœur, comme fait aux jours de malheur le souvenir des temps heureux :

> ..... Vers chacun montre-toi
> Non pas femme, mais homme, et non homme, mais roi.

Peu à peu le roi se réveille en effet dans Saül, c'est-à-dire ce naturel hautain que le malheur n'abat qu'un moment, exaspère ensuite. A l'accablement succède la révolte. Ces plaintes du deuxième acte contre l'injustice apparente des desseins d'en haut, il les reprend, mais cette fois non plus en mélancolique, mais en désespéré, avec un âpre accent de colère. De moments en moments on voit que la chute se fait devant nous plus profonde, et, tout à la fois, le caractère s'agrandit et se développe devant nos yeux. Nous avions en spectacle l'infortune du proscrit, nous contemplons maintenant la sauvage grandeur du damné :

> Tu me tiras, ô Dieu envieux de mon être,
> Où je vivais content sans malédiction,
> Mais pour me faire choir d'un saut plus misérable.
>
> .....
>
> Oh ! la belle façon d'aller ainsi chercher
> Les hommes, pour après les faire trébucher !
> Tu m'alléchas d'honneurs, tu m'élevas en gloire,
> Tu me fis triomphant, tu me donnas victoire,

Afin de m'enfoncer en mil malheurs après !

. . . . . .

Tu m'as doncques, Seigneur, tu m'as doncques oublié !
Donc en ton cœur scellée est ton inimitié
D'un sceau de diamant ! Plus doncques tu ne m'aimes ;
Tu élis donc des rois de tes ennemis mêmes !
Hé bien ! aime les donc et favorise les :
Mais je vas, puisqu'ainsi en mes maux tu te plais,
Finir au camp mes jours, mon malheur et ta haine.

Cependant, détail touchant encore, la pythonisse, émue de pitié, s'empresse autour du malheureux et l'oblige à entrer dans son antre pour y prendre quelque aliment. Cette pitié d'une sorcière pour un roi, ce roi maudit qui se trouve l'hôte d'une damnée, n'est-ce pas une fin d'acte heureusement trouvée et assez dramatique ? — Tous deux lentement s'éloignent, se perdent dans l'ombre du sinistre repaire, et je ne sais quelle horreur mystérieuse descend et plane sur la scène vide.

Mais quoi ! le drame est fini. Le développement du caractère de Saül est entier. Tous les coups l'ont frappé ; son âme, comme peu à peu déformée par le malheur, nous est connue désormais en son dernier état, et il n'y a plus qu'à le faire mourir. — Ah ! comme ce Jean de La Taille, si mauvais écrivain en vers, avait bien le tour d'imagination dramatique, et comme il sait ménager la progression des effets, et quelle mauvaise fortune pour nous qu'il n'ait pas su aussi bien écrire que concevoir et composer ! Ce roi qu'il vient de nous montrer dans l'antre de la sorcière, objet de pitié pour les plus misérables, il faut, contraste bien tragique, qu'il nous le montre encore plus misérable au milieu de son camp, dans tout l'appareil dérisoire de sa royauté qui n'est plus qu'un leurre. C'est là qu'il va recevoir la dernière secousse, non plus celle qui épouvante, non plus celle qui humilie, non plus celle qui jette dans la révolte, mais celle qui fait que tout s'écroule, et non

plus autour de nous, mais en nous-mêmes ; celle qui ne laisse plus dans l'homme dévasté qu'une seule idée, le désir furieux d'une désolation plus parfaite encore, la soif ardente du néant. Saül est au milieu de ses soldats ; on se bat ; ses fils sont au premier rang des combattants. C'est là qu'on vient lui apprendre la mort de ses enfants. Il lui restait cette dernière douleur à éprouver ; désormais la coupe déborde, et la pensée du suicide envahit cette âme navrée. Nous allons assister à l'agonie de ce cœur. Mais c'est un cœur impétueux que celui de Saül, et cette agonie a quelque chose de heurté et de violent qui complète fort bien la peinture du caractère. On lui conseille de fuir ; il rejette bien loin tout ce qui ressemble à une dernière attache à la vie. Il prie son écuyer de le tuer, et ne peut obtenir cette triste grâce. Eh bien ! Saül mourra, mais il mourra en roi, au plus épais des ennemis. Et alors, comme dans un résumé brillant de ce caractère si varié et si ample, toutes les parties élevées du caractère de Saül s'expriment et éclatent à nos yeux dans ses dernières paroles : l'orgueil du roi tant de fois vainqueur, l'ivresse farouche du patriote qui se dévoue, la tendresse du père qui va retrouver ses fils :

Je ne veux, abaissant ma haute majesté,
Éviter le trépas qui prédit m'a été :
Je veux donc vaillamment mourir pour ma patrie ;
Je veux acquérir gloire en vendant cher ma vie ;
Car ayant furieux maint ennemi froissé
Ma main, et non mes pieds, si je reste forcé
Me fera son devoir.....
.....J'oy, j oy mes fils, ce semble,
Qui m'appellent déjà. O mes fils, je vous suis,
Je m'en vas près de vous !

Quel chemin parcouru, et d'une suite aisée et naturelle, depuis ce premier tableau où nous est représentée la démence brutale et avilissante de Saül *le furieux*, jusqu'à

cette dernière scène où, après tant d'humiliations, de chutes et de douleurs, le roi maudit nous apparaît dans toute la grandeur de son infortune morale, dans toute l'imposante tristesse d'un désastre héroïque !

Jean de La Taille a-t-il eu tort d'ajouter un cinquième acte? Je ne le crois pas. J'ai dit qu'il me semblait que le drame reposait sur une grande idée et sur un grand caractère. Le caractère, à la fin du quatrième acte, est dessiné complètement. L'idée de l'œuvre n'apparaît peut-être pas encore avec toute sa netteté. Cette idée c'est que les rois, et les plus grands, sont des instruments entre les mains de Dieu, et qu'il les élève, et qu'il les abaisse, et qu'il les brise au gré de desseins profonds qu'il ne nous est pas permis de discuter et que nous devons adorer en tremblant. Cette idée, on la voit sans doute, qui plane, pour ainsi parler, sur la scène, au cours des quatre actes précédents. Mais ne faut-il pas encore quelque chose qui la mette en plus vive lumière, et la rende sensible et palpable, pour que le spectateur ne reste pas sous l'impression troublante et pénible de ce long martyre d'une âme, en somme généreuse? — C'est l'expression imposante et éloquente, mais surtout *vivante* de cette grande idée religieuse qui fait tout le cinquième acte. Et cela sans que cet acte semble détaché de la pièce et fasse hors d'œuvre. La mort de Saül le remplit tout entier, mais c'est la mort de Saül racontée à David, provoquant chez David des sentiments de terreur et d'humilité religieuses, et donnant ainsi une leçon morale *en action* qui à la fois achève le drame, et achève d'exprimer l'idée maîtresse du drame. Je ne sais rien dans toute la littérature dramatique du XVIe siècle, de plus heureux que ce dénouement. Nous sommes bien loin de ces récits du cinquième acte, froids et languissants, qui intéressent plus le spectateur que les personnages en scène, et qui sont trop manifestement un

procédé commode pour dire au public : « Ainsi finit l'aventure. » Ici, le récit en lui-même intéresse, mais ce qui intéresse plus encore, c'est les sentiments des personnages qui l'écoutent. — Jean de La Taille l'a bien compris ainsi ; car il n'a pas craint d'insister sur les sentiments de David plus que sur le détail de la mort de Saül, au risque de sembler rompre cette unité d'action qui lui est si chère. C'est qu'il a senti que, s'écartant, et à peine, de cette unité, il en rencontrait une autre, d'un ordre supérieur, qui s'imposait à son œuvre, l'unité de l'idée générale, qu'il fallait marquer d'un dernier trait puissant. David s'est fait raconter la mort de Saül. Il pleure sur le sort du malheureux roi et surtout sur celui de Jonathan, avec une pitié vraie et simple. Puis il prend la couronne qu'on lui présente, et, en la touchant de la main, quelque chose comme un tremblement le saisit, à la pensée du redoutable présent que Dieu lui vient de faire :

> .....O couronne pompeuse !
> Couronne, hélas ! trop plus belle qu'heureuse !
> Qui saurait bien le mal et le méchef
> Que souffrent ceux qui t'ont dessus le chef,
> Tant s'en faudrait que tu fusses portée
> En parement, et de tous souhaitée,
> Comme tu es, que qui te trouverait,
> Lever de terre il ne te daignerait.

N'est-ce pas la conclusion logique et non sans profondeur de cette tragédie toute pleine du sentiment biblique de la faiblesse de l'homme entre les mains de Dieu, et ne songe-t-on point à ces vers qui sont la conclusion aussi du beau poème de de Vigny sur Moïse :

> Il fut pleuré. Marchant vers la Terre promise
> Josué s'avançait pensif et pâlissant
> Car il était déjà l'élu du Tout-Puissant.

Je ne voulais que tracer le caractère de Saül en son dé-

veloppement complet, et je me trouve avoir analysé la pièce entière, tant elle tourne bien autour du caractère de Saül sans s'en écarter jamais. Il y a pourtant encore des choses remarquables dans les rares scènes épisodiques de cet important ouvrage. On a cité partout, non sans raison, le couplet de Jonathan au premier acte, qui parle, dans le goût d'Achille, de la beauté d'une mort glorieuse:

Nécessité nous force, et puisqu'il faut qu'on meure,
Vaut-il pas mieux mourir vaillamment à cette heure,
Qu'attendre les vieux ans pleins d'oisive langueur,
Ennemis de vertu, de force et de vigueur ?
Qu'on loue qui voudra, la vieillesse débile,
Pour son grave conseil, pour son avis utile ;
Il n'est que l'ardeur jeune et d'avoir au menton
Plutôt l'or que l'argent, voire encore dût-on
Éprouver mil hasards, et par mainte avanture
Sacrer son nom heureux à la gloire future.
Hâtons-nous donc avant que le destin tardif
Nous fasse languir vieux, en un lit maladif,
Et prodiguons dispos cette mortelle vie
Qui d'une autre éternelle après sera suivie.
Je me tuerais plutôt que de me voir si vieux
Traîner dessus trois pieds mes jours tant ennuyeux,
Aux hommes déplaisant, fâcheux, mélancolique,
Et de tout inutile à la chose publique ;
Puis, sans être à la fin ni honoré ni plaint,
Dévaler aux enfers comme un tison éteint.

On a moins remarqué, parce qu'il se recommande moins par des mérites de style, le rôle de l'Amalécite, qui sert, au troisième acte, à nous renseigner sur ce que devient David (détail important au point de vue de la composition ; car il ne faudrait pas que David intervint au dénouement sans avoir été annoncé), et qui sert encore, au cinquième acte, à nous apprendre la mort de Saül. — Ce soldat est tout à fait dans la manière antique ; il rappelle un peu le rôle du garde dans l'*Antigone*. Verbeux, lâche et vantard,

il commence, tout enflé de la grande nouvelle qu'il apporte, par aller droit à David, en homme d'importance, lui offrant la couronne. Puis il raconte que Saül est mort, qu'il le sait de source certaine, et s'enivrant de son verbiage, il finit par déclarer que c'est lui-même, sur la prière du roi mourant, qui l'a achevé. Devant le sentiment de dégoût qui accueille ce faux aveu, il se rétracte, assure que Saül s'est donné la mort lui-même, puis implore la clémence de David, et ne pouvant l'obtenir, fait succéder aux prières les imprécations. — Tout cela est un peu long, mais assez bien conduit. On se console, ce me semble, de ces longueurs, tant c'est plaisir, quand on parcourt ce théâtre du XVIe siècle, de voir enfin des figures vivantes, ayant une physionomie et un caractère, se détacher sur le fond plat et terne de rhétorique banale, qui est la matière ordinaire des ouvrages dramatiques de cette époque [1].

§ 2. — La Famine.

La Famine ou *les Gabaonites* [2] est considérée généralement comme le chef-d'œuvre de Jean de La Taille. Tenant grand compte, comme on a pu voir, des qualités d'invention et de construction, je m'écarte de cet avis. Nous ne retrouverons pas, en effet, dans ce nouvel ouvrage un développement de caractère comme dans le *Saül*. Le drame repose sur une situation unique et sur un unique sentiment, celui de l'amour maternel. C'est assez d'un sentiment, mais ce n'est pas assez d'une situation pour soutenir cinq actes. Mais c'est précisément une occasion pour éprouver quelles grandes ressources de La Taille sait trouver dans la fécondité et dans la souplesse de son talent. Cette unique situation est si bien conduite de détail en détail, ce sentiment

1. Les quatre premiers actes du *Saül furieux* sont en alexandrins, le cinquième en décasyllabes. L'alternance des rimes est observée.
2. Publiée en 1573.

est si pathétique, si heureusement mis en lumière, toute la pièce est d'un ton si bien soutenu du reste, elle est encore si habilement appuyée d'imitations discrètes et intelligentes de l'antiquité, qu'il n'est pas surprenant qu'elle ait presque triomphé des mépris ordinaires de la critique à l'endroit des œuvres dramatiques de la Renaissance française. — La *Famine* est une suite du *Saül furieux*. Son titre exact serait « Les enfants de Saül ». La malédiction qu'a méritée Saül a passé sur la tête de ses fils et petits-fils. Une famine dévaste Israël, et elle ne doit cesser que quand les fils de Rezèfe (veuve de Saül) et les fils de Mérobe (fille de Saül) auront été livrés aux Gabaonites, envers qui Saül a manqué de foi. On voit d'abord l'analogie qui existe entre les deux drames de Jean de La Taille. L'idée de la fatalité s'acharnant froidement sur l'homme et l'écrasant, cette idée si féconde en situations tragiques, Jean de La Taille s'y attache et la caresse avec complaisance. — On voit aussi que dans la *Famine* cette idée aura certainement quelque chose de plus pénible que dans le *Saül furieux*, et dont il sera difficile de sauver l'horreur. Dans le Saül la fatalité frappe le coupable, et le drame est dans la peinture des sentiments du coupable luttant contre la destinée qu'il s'est faite. Dans la *Famine* la fatalité frappe le coupable dans la personne des innocents. L'idée générale est moins élevée. Passe encore pour moins élevée; mais ne faut-il pas dire aussi moins dramatique ? Le drame est dans la peinture des passions : quand un coupable lutte contre le destin, nous suivons avec un intérêt fait de crainte et de pitié la série des états où passe son âme aux prises avec la redoutable puissance qui l'étreint, et nous avons vu combien ce spectacle est varié, et nous émeut. — Quand un innocent subit le contre-coup d'une colère fatale qu'il n'a point provoquée, il n'a qu'à subir en effet, qu'à pleurer, à souffrir, à mourir. Son rôle devient

tout passif, partant un peu monotone. — Pourtant la matière est riche encore, et comptons sur Jean de La Taille pour en tirer un bon parti. Il n'a qu'une situation ; soit : il la creusera dans toute sa profondeur. Il n'a point à suivre un caractère dans les différentes phases de son développement : il y suppléera par le nombre et la variété des différents caractères tracés. Cette ressource même de la peinture de l'âme du coupable puni, il n'y renonce point, et, en ceci, se montre artiste avisé et judicieux. Il a compris que dans le supplice des enfants de Saül, c'est Saül encore qui est châtié, et, par conséquent, que c'est sur lui d'abord que l'intérêt se porte. Aussi (en vérité, ceci n'est-il point habile ? c'est Saül, frappé encore après sa mort, qui est chargé de venir annoncer à sa veuve la terrible sentence qui atteint ses enfants. Rezèfe a un songe. Ce n'est pas là le songe banal de nos tragiques ordinaires. Saül apparaît à sa veuve, plus victime que jamais de la vengeance céleste, puisqu'il en est le messager, pour lui dire le malheur qui la menace :

Voici soudain que mon époux j'avise,
Le roi Saül, las, bien d'une autre guise
Qu'il n'était lors quand le voyant de Dieu
L'établit roi dessus le peuple Hébrieu ;
Ou quand lui, chef du camp israélite,
Mettait de loin les ennemis en fuite.
Lors il n'avait ce maintien flamboyant
Mais tout défait, hideux et larmoyant.
. . . . . .
Mais de le voir j'étais toute joyeuse,
Quand lui, croulant son œil mélancolique :
Dors-tu, dit-il, ô ma femme pudique ?
Ah ! peux-tu bien dormir en ce temps-ci,
O folle, hélas, sans prendre plus souci
Du mal voisin ? — Mais va-t-en de bonne heure,
Va-t-en cacher avant qu'elle ne meure
Notre lignée et celle de Mérobe.
Dépêche-toi qu'on ne nous la dérobe,

Pour apaiser demain notre famine,
Qui n'aura fin si ma race ne fine
Tel est de Dieu la destinée horrible... »
Lors d'une horreur mon sommeil s'envola
Puis étendant mes bras de çà de là
Je m'efforçai mon époux accoler,
Quand je le vis peu à peu s'envoler
Hors de mes yeux ainsi qu'une fumée.

Ce que je goûte ici, ce n'est point l'écrivain, je n'ai malheureusement pas besoin de le dire, ce n'est pas même le lettré ingénieux qui fait un bon emploi de ses souvenirs classiques, c'est le tragique, c'est l'artiste déjà savant qui sait tirer d'une situation ce qu'elle contient d'émotion dramatique, et, aux procédés les plus vulgaires, ajouter l'invention personnelle et originale qui les renouvelle.

Cependant le drame commence, un peu tard, je le reconnais. Car nous sommes au second acte, et le premier n'a été qu'un tableau, très important, à vrai dire, et dans le goût d'*Œdipe-Roi*, des misères d'Israël affamé. Mais désormais l'action sera suffisamment rapide, et voici les caractères qui se dessinent. Avec sa dextérité habituelle, La Taille a bien pris soin de ne pas disperser l'intérêt sur les deux mères mais en même temps il a su garder les deux mères sur la scène pour éviter les monologues. Il laisse Mérobe dans une sorte de pénombre, ne lui donnant qu'un caractère de douleur passive et accablée. Rezèfe au contraire aura toutes les délicatesses, toute la profondeur et tout l'héroïsme ardent de l'amour maternel. Voyez son langage, quand elle est encore sous le coup de l'affreuse prédiction du roi maudit :

O mes chers fils, l'espoir de votre mère,
Le sûr estoc de Saül votre père,
Du quel en vous vous retenez l'image,
Car tel était son front et son visage,
Un tel regard, un maintien tout semblable.

Ceci n'est qu'agréable, naturel, simple, et orné d'heureuses réminiscences. Mais le trait qui va suivre est tout original, et ne laisse pas d'être profond :

> C'est, c'est pour vous qu'il me faut supplier
> Encore Dieu, *et le bien singulier*
> *De défier toutes adversités*
> *En mon malheur encor vous me l'ôtez.*

Ah ! si cela était mieux écrit ! Quelle mélancolie pénétrante dans ce regret qu'exprime Rezèfe de n'avoir pas une destinée parfaitement malheureuse, qui permettrait au moins à la royale veuve le « singulier » bonheur de braver les destins !

Cette délicatesse de l'âme de Rezèfe se montre encore dans toute la fin de ce second acte, qui est traitée avec beaucoup de naturel. Les deux mères discutent sur le parti à prendre. Mérobe, nature molle et faible, veut suivre le conseil donné par l'ombre de Saül, et cacher les enfants dans le tombeau du roi défunt. Rezèfe, caractère plus complexe, esprit plus pensif et plus ingénieux à se tourmenter soi-même, redoute ce funèbre asile comme un présage sinistre. Vaincue enfin par le pressant besoin du danger, elle exécute avec sa fille le triste projet, et, sur le monument qui se referme chante comme un thrène inquiet et désolé :

> Venez, venez, entrez vifs à la tombe ;
> Ains que tous morts ce jour on vous y mette,
> Vous y aurez, comme je le souhaite,
> Quelque salut, si Dieu de nous a cure ;
> Ou, s'il vous hait, vous aurez sépulture.

Avec Jean de La Taille on peut s'attendre que le troisième acte contiendra la scène capitale, celle où la situation se présentera avec toute sa force, le nœud du drame dans toute sa netteté, les caractères dans toute leur profondeur. Le troisième acte de *Saül* est l'acte de l'appari-

tion de Samuel ; le troisième acte des *Gabaonites* est l'acte du rapt des enfants de Saül. Tout cet acte et le suivant sont vraiment beaux. Constamment soutenu par le souvenir des *Troyennes* d'Euripide, Jean de La Taille ne s'est point asservi, comme nous verrons qu'il arrive trop souvent à Garnier, à une imitation qui sent le « *Verbum reddere verbo* » d'Horace. Il a composé avec un art discret les deux rôles, et de la mère qui défend ses fils, et du ministre de l'ordre céleste qui les réclame. Il n'a point cédé à la tentation de faire ni celui-ci vulgairement odieux, ni celle-là furieuse et haletante. Joab, l'Ulysse hébreu, est digne de son modèle antique. Il est habile, maître de lui, artificieux et plein de détours, mais capable d'une pieuse émotion, triste du rôle qu'il joue, sans en être honteux, dans le ton vrai, en un mot, et la mesure juste. Quant à la mère, il n'est peut-être pas une parole d'elle qui ne parte de la nature même. Adroite, instruite par son amour à dissimuler, mais tombant dans les pièges qui lui sont tendus, par l'excès même de son amour, qui la trahit ; éperdue et désolée, mais fière, et reine encore, jusque dans la supplication où elle se résout, toujours éloquente, sans presque jamais être déclamatoire, elle se soutient constamment à une très remarquable hauteur. Quant à la conduite de cette scène si importante, on en jugera par l'analyse étendue que je crois devoir en faire.

Joab demande les enfants sous prétexte seulement de les faire assister, d'après l'ordre du prophète à un sacrifice qui doit avoir lieu pour faire cesser la famine. Rezèfe, qui est prévenue par le songe, feint qu'ils sont morts. Joab lui montre qu'il n'est pas dupe : ingénieuse à mentir, Rezèfe répond par un serment à double entente :

> Je jure ce grand Dieu, le fléau du parjure,
> Que si mes fils ne sont mis dans la sépulture
> Avecque leurs aïeux, je veux être en enfer.

Joab sait bien où il faut frapper pour arracher à la mère un cri d'effroi qui sera un aveu. Il feint d'être heureux que les enfants soient morts, car, ajoute-t-il négligemment, on comptait les crucifier : « Crucifier ! » s'écrie la mère,

Crucifier, mon Dieu, ah ! je sens un glaçon
Qui pénètre mes os . . . . . .

« Pourquoi, s'ils sont morts !... Vous voyez bien qu'ils sont vivants. » — Et Joab appelle ses soldats. La scène se précipite :

. . . . . Eh ! que voulez-vous faire ?
— Je veux aller ouvrir la tombe mortuaire
Où gisent vos aïeux. — Oh ! la chose cruelle !
— Je fouillerai partout — Dieu ! Ton aide j'appelle !
Hélas ! oseriez-vous ? Et quand ores leurs faits
Requerraient châtiment, Dieu ne leur peut-il pas,
Sans qu'on touche aux corps morts, punir l'âme là-bas ?
— Sus ! sus ! Dépêchez-vous.

En cette urgence, Rezèfe se relève, et la grande veuve de Saül paraît tout entière dans ce beau mouvement dramatique :

Hélas ! de votre fer
Terrassez-moi plutôt ! ou plutôt, sors d'enfer
O Saül, et t'en viens garder ton corps d'encombre
Viens ; pour dompter Joab il ne faut que ton ombre [1].

Mais la malheureuse est écartée du tombeau ; elle sent qu'elle n'a plus de recours que dans les larmes ; elle va tomber à genoux, lorsque, par une suspension très dramatique, l'acte prend fin, et le chœur élève sa voix paisible dans cette atmosphère tout agitée et brûlante de l'orage des passions humaines.

Il y avait à craindre que le quatrième acte ne fût qu'une suite affaiblie du troisième. Jean de La Taille s'est sauvé

1. Cf. Sénèque (Andromaque invoquant Hector), *Troy.*, III, 1, et aussi Garnier traduisant Sénèque, *Troade*, II.

de ce pas, en donnant à ces enfants qui remplissent tout le drame, mais que le spectateur n'a point encore vus, une place et une importance dans l'action qui apportent un intérêt nouveau. De ce fait, sans autre artifice, la situation est, sans avoir changé, éclairée d'une nouvelle lumière. — Les enfants, dignes fils de Saül, acceptent en stoïques la mort glorieuse qui les vient chercher. Dès lors le rôle héroïque passe de la mère aux enfants ; la mère, comme rendue à son naturel, n'a plus qu'à se montrer désolée et suppliante. Joab peut désormais laisser paraître le côté de son caractère que son office l'a contraint jusqu'à présent de cacher, les sentiments de générosité, d'admiration pour le malheur. Enfin la douleur maternelle, qui semblait épuisée à la fin du troisième acte, trouve comme une matière nouvelle, alors que Rezèfe doit lutter, non plus seulement contre la destinée, mais contre la résolution héroïque de ses fils, et nous apparaît alors dans toute l'étendue qu'il soit possible de lui donner. C'est là ce qui me faisait dire que notre tragique, en présence d'une situation unique, sait du moins la creuser et l'étendre avec un art déjà très savant, sans procédés de convention du reste, par la seule observation de la nature, et par une habile distribution des ressources qu'il y puise. — Comptez encore que cet acte, si bien conçu, est conduit avec une habileté remarquable. Il n'a vraiment qu'une scène, mais qui se distribue en trois parties à la fois bien distinctes, bien conformes à la loi de progression et bien reliées par le mouvement général du drame. — D'abord une scène relativement calme : Rezèfe suppliante aux pieds de Joab, ses enfants silencieux autour d'elle ; puis une scène vive et toute frémissante, formant comme le centre de l'acte : Rezèfe combattant la résolution de ses fils ; puis avec plus de violence encore et de transport, une sorte de *finale* ample et puissant : les adieux de Rezèfe à ses fils. — Entrons dans le détail. Je demande en-

core la permission de beaucoup citer. Cet acte a une place vraiment importante dans l'histoire de notre littérature dramatique.

Rezèfe a fait sortir ses enfants du tombeau. D'un côté de la scène Joab, entouré de soldats, de l'autre, le groupe désolé de la mère et des enfants. — Lentement, avec la dignité et le caractère sacré que donne le malheur, Rezèfe fait entendre cette supplication grave et triste :

Souvienne-toi que tels que tu les vois,
Fils d'un grand roi ils furent autrefois,
Doncques voyant combien est peu durable
L'heur de fortune et sa main secourable,
Ains qu'à ton dam tu en fasses l'épreuve,
Que le malheur de mes enfants t'émeuve !
Ainsi jamais sentir ne puisses-tu
Telle fortune, et ainsi ta vertu,
Et ta prouesse, aux armes tant notoire,
Puisse acquérir une éternelle gloire ;
Ainsi le roi t'aime jusqu'à la mort
Et tes souhaits parviennent jusqu'au port !

Joab allègue l'ordre du Seigneur. Rezèfe fait appel aux sentiments éternels de l'âme humaine, avec une simplicité qui n'est pas si éloignée du goût antique :

Ah ! le Seigneur notre mort ne demande,
Et ne veut pas pour se rendre propice
Que des humains on fasse sacrifice.
. . . . . .
N'enviez pas du soleil la lumière
Qu'on ne voit plus après l'heure dernière ;
N'enviez point cet air commun à tous :
Il n'y a rien plus que le vivre doux.

Le ministre des volontés divines se montre ému ; mais c'est précisément cette émotion dont il se sent atteint qui fait qu'il se hâte de peur d'y céder. Il finit par dire brusquement : « Dépêche-toi de me livrer ta race. » — Éperdue,

Rezèfe se tourne du côté de ses enfants ; sa dernière ressource est de les associer à son désespoir, à ses larmes. Elle s'étonne de les trouver froids et l'œil sec :

. . . . . Mais vous, mes chers enfants
Vous n'êtes point pâles, mornes, ni blêmes.
Vous vous taisez !

Le mouvement n'est-il pas aussi heureux qu'il est simple ? Comme on sent bien tout ce que contiennent d'inquiétude et tout ce qu'annoncent ces quelques mots, et comme sur ce *vous vous taisez* l'attention s'éveille, et toute la salle frémit dans l'attente d'une nouvelle grande scène, d'un nouveau surcroît de pathétique ! Et voilà la première partie de l'acte reliée à la seconde de la manière la plus aisée et la plus vive.

En effet, les fils de Saül ne veulent point s'abaisser à supplier. — Cela n'est peut-être pas très naturel. C'est possible cependant, et je ne crois pas qu'il faille chercher chicane à l'auteur sur ce point, si les caractères ainsi présentés se soutiennent bien, et restent fidèles à eux-mêmes. — Les enfants de Saül, vrais héritiers du sang impétueux de leur père, refusent donc de subir l'humiliation de demander grâce. La mort est amère,

Mais cuides-tu que par mes humbles vœux
Je m'avilisse à mendier la vie ?
Ha ! Dieu m'accable, ains qu'une telle envie
J'aye de vivre. — Hélas ! qu'avez-vous dit ?

répond la mère désormais sans espoir, et longtemps elle reste silencieuse, pendant que ses fils s'offrent à Joab qui se détourne et pleure. — J'ai peur de me laisser trop aller à une admiration que peu de critiques, je l'avoue, ont éprouvée avant moi ; mais, pour un moment, ne songeons point au style, qui est faible, je le sais bien, et ne considérons

que l'entente de la scène : cette suspension n'est-elle pas excellente ? Et quel pathétique vrai ! et quel tableau ! La mère, au milieu de la scène, muette et interdite, regardant tour à tour et Joab, bourreau de ses fils, et ses fils, bourreaux d'eux-mêmes, et ne voyant partout que l'image de la mort. — Enfin elle trouve un langage, et éclate en imprécations violentes, ironiques d'abord, puis furieuses et folles, appelant sur ses ennemis la vengeance de Dieu, dont ils ne sont que les ministres ; puis s'arrête épuisée, tandis que ses fils, par un heureux contraste, en possession déjà de la sérénité qui accompagne le sacrifice, chantent le cantique de la mort acceptée et souhaitée :

. . . . . Puisque la vie humaine
De tant de maux et de labeurs est pleine,
Et que celui ses malheurs plutôt fine
Lequel plutôt de sa mort s'avoisine,
Quel fol désir et malheureuse envie
De vivre tant au monde nous convie ?
Vaut-il pas mieux, puisqu'il convient mourir
Quitter bientôt cette vie et l'offrir
A son pays, pour en faire un échange
Au bruit si doux d'une vive louange ?

Rezèfe interrompt :

Mais les défunts ce bruit ne sentent pas.

Quelle élévation dans cette simple réponse :

Si font, ma mère, ils le sentent là-bas :
Car sans l'espoir de ce dernier salaire
Rien ne pourrait aux vertus nous attraire.

« Mais vous mourrez innocents ! » s'écrie Rezèfe. Avec la précision grave et profonde du style antique, un des enfants répond par le mot de Phocion mourant :

Vaut-il pas mieux que nous mourions à tort
Que justement ?

« Mais vous mourrez sur la croix, d'une mort ignominieuse ! » — Plus tard, quand la langue oratoire sera pleinement formée et en possession complète d'elle-même, les héros tragiques répondront : « Le crime fait la honte, et non pas l'échafaud. » N'est-ce pas bien beau déjà pour La Taille d'avoir trouvé exactement la même pensée, et d'avoir dit dans sa langue un peu fruste, mais énergique :

Pensez, pensez, non comme nous mourrons
Mais pourquoi c'est.

Ainsi va cette scène, qui fait songer aux plus belles créations du génie dramatique, les traits puissants, enflammés, s'y succèdent, éclatant coup sur coup avec vigueur, et le tout entraîné d'un mouvement impétueux, dont rien, jusqu'à Jean de La Taille, ne nous avait donné l'idée.

Enfin la mère se résigne ; elle implore l'amer plaisir de partager le supplice de ses fils ; puis au moins la grâce de leur adresser l'adieu suprême. La voici presque tout entière cette scène d'adieux, qui ne pâlit point auprès de tout ce que l'antiquité nous a légué en ce genre, et qui à la fois rappelle Euripide et annonce Racine. Dignité soutenue, et en même temps douleur profonde, contraste essentiellement dramatique entre le désespoir de la mère et la ferme attitude des jeunes princes, habile conduite de la scène qui ne se prolonge que dans les justes limites de l'attention du spectateur, qui finit précisément au moment où la fermeté des enfants, se prolongeant deviendrait invraisemblable, se démentant ferait disparaître l'effet de contraste : Je ne vois rien, sauf le style, qu'on puisse souhaiter meilleur dans tout ce morceau.

REZÈFE.

O mon support ! ô de votre parente
Le seul espoir ! ô fils que je lamente !
O seul honneur de votre maison veuve
Qui de ses maux fait la dernière épreuve !

O fils pour qui j'ai tant de fois prié
(Mais Dieu ne s'est de mon vœu soucié),
Vous ne pourrez des haineux triomphants
Venger Saül, ô mes nobles enfants.
Vous ne ferez (dont de deuil je soupire)
La gent de Dieu plier sous votre empire.
Mais (ô rigueur, ô deuil, ô cas piteux!)
On vous mèn'ra pendre au gibet honteux.
Mais recevez, ains qu'aller à la croix,
Ces miens baisers pour la dernière fois.

ARMON.

Que dirons-nous là-bas à nos deux frères
Et à Saül?

REZÈFE.

Contez-leur nos misères,
Et les priez qu'ils fassent tôt venir
Quelque Satan ici-haut pour punir
Nos ennemis, et d'un fouet retors
Venger sur eux vos innocentes morts.

JOAB.

C'est assez dit, mère, étanche tes pleurs.
Les pleurs ne font qu'allumer les douleurs.

REZÈFE.

Ah! attendez que leurs yeux soient fermés
De ma main propre. Adieu, fils bien aimés!

MIFIBOZET.

Adieu, parente, adieu douce clarté.

ARMON.

Adieu le sein dont je fus allaité.

REZÈFE.

Ah! recevez ces larmes de rechef,
Ces pleurs, sanglots, et ce poil de mon chef
Et me laissez en soulas cette robe.

(Elle leur ôte leurs tuniques.)

JOAB.

Or sus! allons, qu'on aille de Mérobe
Saisir les fils, et qu'on les mène pendre
Avec ceux-ci. Je ne puis plus attendre.

ARMON.

Hélas! Joab, excuse je te prie,
La maternelle et juste fâcherie :
Et toi, ma mère infortunée et triste,
Contre l'effort des plus grands ne résiste.
Veux-tu bien voir qu'avecque force et coups,
On te sépare honteusement de nous?
Vien, vien, plutôt, Joab; allons-nous-en,
Car aussi bien ma poitrine je sen
Se fendre en deuil de ma triste parente.
Doncques adieu, adieu mère dolente;
Je ne puis plus mes larmes contenir.

Ils s'éloignent en effet sur ce dernier effort de leur courage qui veut épargner aux douleurs de la mère le surcroît de leurs propres larmes, et restée seule (voici encore le véritable instinct dramatique : il est vrai que Rezèfe ramassant sur elle l'intérêt principal doit rester seule sur la scène à la fin de cet acte, et par un court monologue, faire pleurer sur elle une dernière fois le spectateur), restée seule, Rezèfe se demande si elle doit assister au supplice de ses pauvres enfants. Elle s'y décide par cette pensée, ou plutôt par ce sentiment d'une grande délicatesse encore :

O mes enfants, je ne sais soutenir
Mon faible corps pour le deuil qui m'assiège.
Mais ils s'en vont. Que ferai-je? Où irai-je?
Suivons, suivons! Mais aurai-je le cœur
De regarder de leurs tourments l'horreur?
Et pourquoi non? — *Puisqu'ils ont le pouvoir*
De le souffrir, ne le pourrai-je voir?

Le cinquième acte me semble inférieur aux trois qui précèdent. La mort des fils de Saül racontée par un mes-

sager à Mérobe en fait la matière. Je ne dis point qu'il fallût nous montrer le spectacle horrible du crucifiement, et je suis très près de partager en cette matière l'opinion que Jean de La Taille a empruntée à Horace sur les spectacles invraisemblables ou affreux. Mais je pense qu'un cinquième acte en récit est toujours froid, à moins que les sentiments des acteurs en scène qui racontent et écoutent ne soient plus intéressant que le fait raconté lui-même. Les récits que l'on fait au vieil Horace ne sont pas froids ; le récit de Théramène serait un excellent morceau dramatique, comme il est un excellent fragment d'épopée, s'il était écouté par Phèdre ; le cinquième acte de *Saül le furieux* n'est pas froid, parce que c'est le roi nouveau qui écoute le récit de la mort de l'ancien roi, et que des sentiments que fait naître en lui ce récit, l'idée maîtresse de l'ouvrage sort avec force et éclate aux yeux. Le cinquième acte des *Gabaonites* est languissant, surtout comparé à ceux qui le précèdent, parce que c'est un messager banal qui raconte le supplice des fils de Saül à cette Mérobe, un peu passive et inerte, qui n'a pas su nous intéresser à elle dans le cours du drame.

Ce récit contient pourtant de beaux passages, que je ne cite point, parce que c'est ceux-là mêmes que je trouve cités un peu partout, et parce que, moi-même, je crains d'avoir cité un peu trop. Mais il est remarquable que cela semble porter malheur d'avoir recours aux procédés vulgaires des récits de messager. On dirait que ces procédés entraînent avec eux une certaine banalité dans le détail de l'expression même. On a vu combien Jean de La Taille se tient loin, ordinairement, de la rhétorique scolaire de Sénèque. Dès qu'il fait parler son messager, il y retombe. Veut-il peindre Rezèfe arrivant sur le lieu du supplice :

> Elle s'arrêta là comme un rocher alpin,
> Que ni foudre, ni vent, ni les pluies, qui roulent

Journellement du ciel, aucunement ne croulent,
Immuable, chenu horrible et plein de neige :
Ainsi Rezèfe était.

Fait-il parler Rezèfe elle-même ? Parmi plusieurs traits naturels et pathétiques, dignes de la Rezèfe du quatrième acte, il lui fait dire :

. . . . . Non! ne me priez point
Que je parte d'ici, vu le deuil qui me point :
Car, ains que je le fasse on verra les oiseaux
Abandonner le vide et les dauphins les eaux.

La *Famine* est donc une pièce plus brillante dans le détail et moins puissante en son ensemble que le *Saül furieux*. Elle n'a, de compte fait, que trois actes sur cinq actes; elle ne présente ni un développement varié de caractère, ni une grande idée morale qui soutienne le drame. En revanche elle abonde en traits heureux. Elle est naturelle presque d'un bout à l'autre, bien composée du reste, d'un intérêt qui va croissant, et d'une rapidité qui n'est pas commune à cette époque. Elle laisse dans l'esprit le sentiment à la fois élevé et un peu pénible d'un chef-d'œuvre qui voulait éclore [1].

Tel était ce Jean de La Taille. Le premier, il nous a donné la tragédie française avec tous ses caractères originaux bien marqués : unité et simplicité d'action, logique, élévation morale, mouvement, éloquence. Le premier, il s'inspire des anciens sans s'y asservir, et en choisissant parmi les modèles légués par l'antiquité les plus purs et les plus pathétiques. Comme qualités personnelles, il a le

1. Le premier acte de la *Famine* est en alexandrins, le second en décasyllabes, le troisième en alexandrins, le quatrième en décasyllabes, le cinquième en alexandrins. — On ne voit pas assez la raison de cette diversité. A peine peut-on supposer avec quelque fondement que La Taille préfère les grands vers pour les récits, les monologues et les grands discours, les petits vers pour le dialogue. — L'alternance des rimes n'est pas observée.

choix heureux du sujet, une conaissance sûre et quelquefois profonde de la nature, ce qui, en d'autres termes, n'est autre que le goût du grand et le goût du vrai. Lui si lettré, si amoureux des beautés de l'antiquité païenne, il a bien senti qu'il n'était pas nécessaire de traiter à nouveau les légendes mythologiques, et que peut-être il valait mieux à un public chrétien présenter des drames bibliques accommodés aux lois des tragiques réguliers. Il a continué ainsi Desmazures, mais en l'épurant, et en faisant sortir du mystère tragique la tragédie chrétienne, qu'il contenait. Il a eu le don du théâtre, à un degré beaucoup plus élevé qu'aucun autre tragique du XVIe siècle, sans en excepter Robert Garnier. Je ne sais que deux choses qui lui aient manqué, mais deux choses essentielles, et qui lui ont manqué absolument : le style, et l'oreille lyrique. Il n'a eu, pour ce qui est du style, que des qualités négatives. Il n'est, d'ordinaire, ni emphatique, ni déclamatoire ; il n'abuse ni du placage mythologique, ni des innovations pédantesques de la Pléiade. Mais il est plat, terne, archaïque, impuissant à rendre une pensée grande, sauf quelques cas où l'idée emporte, pour ainsi dire, l'expression. C'est la raison de l'obscurité relative où il est resté. Le style seul assure la durée aux œuvres d'imagination, et de La Taille doit se contenter du grand honneur d'avoir pensé telles choses qui, écrites par Racine, seraient demeurées au théâtre.

Il est fâcheux aussi, puisque de La Taille a cru devoir écrire des chœurs, que ses chœurs soient très mauvais. Les facultés dramatiques étaient évidemment beaucoup plus fortes chez lui que les facultés lyriques. Sa strophe est froide, languissante, se traîne sur des raisonnements lourds et des déductions pénibles, ne se détache, d'un vif relief, ni pour l'esprit ni pour l'oreille. Il a si peu le sentiment du lyrisme qu'il met souvent dans la bouche de son coryphée,

non des stances, mais une suite de réflexions en vers ordinaires, un monologue à rimes plates, et où il n'y a pas que les rimes qui soient plates. Malgré ces graves défauts, il reste à une place enviable dans l'histoire littéraire, pour n'avoir eu de la tragédie classique, telle qu'on l'entendait alors, que les qualités, qu'il a poussées très loin, et pour avoir eu des qualités d'invention et d'ordonnance inconnues avant lui et aussi quelque temps après. Qu'on prenne les trois drames de Desmazures et les deux tragédies de Jean de La Taille, qui précisément forment ensemble une suite, et l'on aura sous les yeux ce que le théâtre français du XVIe siècle a produit, sinon de plus brillant, du moins de plus original.

Jacques de La Taille, frère du précédent, n'est qu'un écolier qui a fait sa tragédie en rhétorique comme tous les écoliers de ce temps-là, avec cette circonstance aggravante qu'il en a fait deux, et peut-être cinq. Son frère, dans le pieux et éloquent souvenir qu'il lui consacre, nous donne en effet cinq titres de tragédies, sans nous dire assez précisément si c'était des ébauches ou des ouvrages achevés. C'est *Alexandre, Daïre* [Darius], *Athamant, Progné, Niobé.* Je ne connais que les deux premières, qui sont achevées, je veux dire complètes. Il les a écrites de seize à dix-huit ans. Il y paraît. Ce sont des ouvrages sans aucune valeur, mal composés, peu creusés, mal écrits. Un certain sentiment, ou plutôt un certain goût de l'histoire, quelques lueurs d'imagination, cinq ou six vers qui se recommandent par une certaine précision énergique, c'est tout ce qu'on peut relever à la gloire de ce jeune homme, plutôt amoureux des lettres qu'écrivain. J'ai dit qu'il mourut en avril 1562, avec un troisième frère, très lettré aussi, au témoignage de Jean de La Taille. Ils avaient recueilli un gentilhomme

pestiféré, et furent victimes de leur dévouement. L'histoire littéraire ne peut refuser une mention à ce noble adolescent, mort d'une mort si belle et dont les essais étaient des promesses. Jean de La Taille a consacré à la mémoire de son frère un sonnet où il exprime élégamment le sentiment que lui inspire cette fin prématurée. Je ne saurais mieux clore cette étude sur l'intéressante famille des La Taille, qu'en rapportant ce pieux souvenir :

Puisque au moins j'ai parfait ce mien petit ouvrage,
Je ne dois plus, ô Mort, de toi me soucier :
Viens, viens quand tu voudras, je te puis défier
Que tu puisses jamais à mon nom faire outrage.

Quoi! me pensais-tu donc laisser sans témoignage
De n'avoir oncq vécu, et de moi triompher?
Doncques me pensais-tu, ô méchante, étouffer,
Comme mon jeune frère, au plus vert de mon âge?

Malgré toi nous vivrons! Car, publiant ses vers,
Je le pourrai venger de toi; fausse chimère,
Puisque au moins par ta faute ici je vis encor.

Malgré toi je dirai tel meurtre à l'univers,
Départant ce que j'ai d'immortel à mon frère,
Ainsi que fit Pollux pour son frère Castor.

C'est ici que s'arrête ce qu'on peut appeler l'âge de jeunesse du théâtre classique de la Renaissance française. Un certain air de liberté dans la régularité, beaucoup d'inexpérience et une vive ardeur, voilà ce qui la caractérise. Nous entrons maintenant dans une période moins féconde, qui a produit des œuvres moins originales et plus régulières, plus achevées de forme surtout. C'est, si l'on veut, l'âge mûr du théâtre français au XVIe siècle. Il se résume dans un nom qui a su triompher de l'oubli, Robert Garnier.

CHAPITRE V

ROBERT GARNIER : SA PREMIÈRE MANIÈRE (1568-1573)

I. Robert Garnier : Sa vie.
II. État du théâtre à son époque.
III. Sa première manière : *Porcie*.
IV. *Cornélie*.
V. *Hippolyte*.

I

Robert Garnier est à peu près le seul connu de nos tragiques du XVIe siècle. Sa fortune a été plus grande que son talent. Il est resté le représentant de la tragédie française de la Renaissance. Cette réputation n'est point usurpée. Les Français ont reconnu en lui l'homme, qui, de tous les auteurs dramatiques de ce temps, a été le plus pénétré des qualités essentielles de l'esprit français. Ce fut la première raison de son succès. Il le dut encore à son style, moins inégal, plus constamment soutenu que celui de ses prédécesseurs, de ses rivaux et de ses élèves. Il faut tenir compte encore de sa fécondité relative et de sa persévérance. Tous les auteurs dramatiques du XVIe siècle l'ont été par caprice, et en passant, sauf Larivey et Robert Garnier. L'auteur de *Bradamante* a été presque exclusivement poète tragique. Il a laissé huit drames élaborés avec patience et sage lenteur, dont chacun marque un progrès sur celui qui le précède. Pour ces différentes causes, il reste le nom en lumière dans l'histoire des prédécesseurs de Corneille. Nous nous y arrêterons longuement.

Robert Garnier naquit à la Ferté-Bernard, dans cette province de Maine très fertile à cette époque en littérateurs distingués, l'année 1545. Destiné au barreau, il fut étudiant en droit à Toulouse. C'est comme étudiant en cette ville, que, montrant de bonne heure son goût pour la poésie, il publia ses premières œuvres poétiques, composées de chansons d'élégies, d'épîtres et de sonnets sous ce titre : *Plaintes amoureuses de Robert Garnier* (1565) [1]. Il remporta aux

1. Je n'ai pu retrouver ce livre de jeunesse malgré tous mes soins. Je ne connais de Garnier, en dehors de ses huit pièces dramatiques, qu'une élégie sur la mort de Ronsard, qui brille par une certaine facilité harmonieuse. Le lecteur sera peut-être bien aise d'en connaître quelque chose. En voici la fin :

Oh! vous êtes heureux et votre mort heureuse,
O cygne des François.
Ne lamentez que nous dont la vie ennuyeuse
Meurt le jour mille fois.

Vous errez maintenant aux campagnes d'Élise,
A l'ombre des vergers,
Où murit en tout temps assuré de la bise
Le fruit des orangers.

Où les prés sont toujours tapissés de verdure,
Les vignes de raisins,
Où les petits oiseaux gazouillent au murmure
Des ruisseaux cristallins.

Là Ronsard se voit entouré de tous les poètes de l'antiquité qui l'admirent à l'envi : Musée, Orphée, Virgile, Sénèque, l'amoureux Florentin (Arioste)...

Tous vont battant des mains et sautant de liesse,
S'entredisant entre eux :
Voilà celui qui dompte et l'Italie et la Grèce
En poèmes nombreux.

L'un vous donne sa lyre et l'autre sa trompette;
L'autre veut vous donner
Son myrte, son lierre et le laurier prophète,
Pour vous en couronner.

Ainsi vivez heureux, âme toute divine,
Tandis que le destin
Nous réserve au malheur de la France, voisine
De sa dernière fin.

Cette élégie est intéressante en ce qu'elle est probablement la dernière œuvre poétique que Garnier ait donnée au public. Elle a dû être écrite l'année de la mort de Ronsard (1585), et depuis 1580 Garnier s'était retiré du théâtre pour n'y plus revenir. Ronsard et Garnier avaient entretenu un commerce d'éloges et de compliments hyperboliques réciproques, comme c'était la mode du temps.

Jeux Floraux le prix de l'églantine. Ses études terminées, il fut nommé conseiller du roi au siège présidial et sénéchaussée du Maine, plus tard lieutenant général criminel au même siège. Sa réputation d'orateur fut grande, au dire de Lacroix du Maine, son ami. « Il eut l'occasion, dit cet » auteur, de prononcer devant les majestés de France et de » Navarre des harangues si doctes que cela l'a rendu tant » aimé d'elles qu'elles ont désiré l'attirer de plus près à » leur service. » Il s'était marié au Mans avec Françoise Hubert, que Lacroix du Maine nous représente comme « mé- » ritant d'avoir rang entre les plus excellentes, tant pour » son éloquence et savoir que pour être assez bien versée » en poésie française. » — « Le respect et amitié que je lui » porte, ajoute le bon Lacroix, m'empêche ici d'en dire » davantage pour éviter le soupçon d'un ami trop affec- » tionné. » — Il refusa longtemps les hautes dignités : « L'a- » mour de la patrie l'a retenu, et il s'en est excusé de telle » façon que son refus n'a été estimé autre qu'un désir de ne » vouloir faire échange de sa liberté accoutumée pour l'as- » sujettir à des charges pénibles et pesantes. » Il mourut au Mans, le 15 mai 1590. (*Biographie du Maine*, par M. Desportes.) — Les divers témoignages concernant sa vie nous portent à considérer Garnier comme un magistrat distingué, un homme sérieux, d'une grande dignité dans sa vie, attaché à son pays natal, homme de famille, et aimant à goûter des loisirs studieux auprès d'une femme intelligente et lettrée. C'est dans cette retraite douce et laborieuse qu'il a écrit huit tragédies qui furent représentées à Paris avec éclat et qui furent considérées par les contemporains comme autant de chefs-d'œuvre. Elles ont été célébrées à l'envi par les personnages les plus illustres en ce temps de la République des lettres, Ronsard, Baïf, Jamyn, Remi Belleau, Du Bellay, Claude Binet, Robert Estienne. — Pasquier ami de Robert Garnier, mais moins suspect cependant, tant

tout ce qui part de sa main respire la sincérité, écrit dans ses *Recherches* (VII, 6) : « Garnier nous a fait part de huit » tragédies, toutes de choix et de grand poids, poèmes qui, » à notre jugement, trouveront lieu devant la postérité. » — Il faut donc estimer que Robert Garnier a été tenu pour grand homme en son temps.

II

Il faut dire aussi que Robert Garnier arrivait au moment du goût le plus vif pour les représentations dramatiques. Dans les trente dernières années du XVIe siècle, nonobstant le privilège des Confrères, Paris est rempli de théâtres, et partout on chausse le cothurne. A bien compter, il me semble qu'il y a en ce temps à Paris trois théâtres réguliers : l'*Hotel de Bourgogne* (Confrères, de la Passion), les *Basochiens*, les *Enfants-sans-souci ;* — trois autres où l'on joue très fréquemment : l'Hotel (collège) de Reims, l'Hôtel de Boncourt, l'Hôtel de Beauvais ; — cinq ou six autres qui donnent à intervalles irréguliers des représentations très attendues et très célèbres : l'Hôtel de Guise, le Collège d'Harcourt, le Collège Coqueret, le Collège de Navarre, etc.

Les trois premiers sont des théâtres organisés et permanents ayant des troupes constituées et des jours de représentation marqués ; les autres sont des théâtres d'amateurs [1]. Le plus souvent c'est les écoliers des collèges qui en sont les acteurs ; mais non pas toujours les écoliers. Le goût du théâtre est si vif à cette époque que très souvent une société d'amateurs emprunte aux écoliers leur théâtre et y joue une pièce nouvelle.

J'ai déjà indiqué que le mouvement dramatique n'était

1. Cf. sur ces différents points Ebert, *Geschichte der Franzœsischen Tragœdie*, p. 121 et sq.

pas restreint à Paris. A l'exemple des collèges de Paris, les collèges de province se changaient souvent en théâtres tragiques. A la vérité on jouait la tragédie partout où l'on s'occupait de littérature. Les théâtres de province, si l'on nous passe cette expression, qui ont été les plus célèbres à cette époque, sont le *Collège des Bons-Enfants* à Rouen, où furent jouées les tragédies du P. Behourt (*Polyxène*, *Esaü Hypsicrate* 1597) [1] ; — le *collège de la Trinité*, à Lyon ; — le *collège d'Anjou*, à Angers (*Arsinoé*, de Pascal Robin, 1572) ; — le *collège de Poitiers* (*Aman*, de Rivaudeau, 1561), etc. [2].

Si l'on veut savoir comment entre ces différents théâtres se répartissaient les genres dramatiques, on peut conjecturer que les théâtres universitaires étaient à cette époque le domaine propre de la tragédie régulière, des imitations classiques. — C'est le théâtre de l'Hôtel de Reims et le théâtre du collège de Boncourt qui donnent les pièces de Jodelle ; c'est le théâtre du collège de Beauvais qui donne celles de Grévin.

La période brillante du théâtre de l'Hôtel de Reims va de 1550 à 1580. A partir de cette dernière date, il semble languir jusqu'à 1589, époque à laquelle les Confrères, ayant abandonné l'Hôtel de Bourgogne, viennent, en partie, s'adjoindre aux amateurs de l'Hôtel de Reims, et y jouent de temps à autre des pièces plus spécialement religieuses, mystères vieux ou nouveaux, moralités, etc.

Le collège de Beauvais, outre les pièces de Grévin, n'a rien joué qui vaille une mention spéciale ; mais on le trouve cité un peu partout comme très fréquenté du public et recherché des auteurs.

Le collège de Boncourt a attaché son nom à la *Suzanne*

1. Edélestand du Méril, *Études sur quelques points d'archéologie et d'histoire littéraire*.
2. *Id.*, *ibid.*

d'Antoine de La Croix (1561) ; à l'*Histoire de la Pucelle de Domrémy*, par Fronton du Duc (1581), qui venait de Nancy où elle avait été jouée devant le duc de Lorraine. On le voit jusqu'à la fin du siècle, en 1598, reprendre *Esaü le Chasseur* de Jean Behourt, qui avait été joué quelque temps auparavant chez les *Bons-Enfants* de Rouen.

Au collège Coqueret se rattache le souvenir du *Plutus* d'Aristophane, traduit par Ronsard, la première comédie régulière jouée en France, selon Binet [1] ; au collège d'Harcourt revient l'*Achille* de Filleul ; au collège de Guise, le *Brave* de Baif, etc. — En un mot, c'est dans les théâtres universitaires que la tradition classique s'accuse et se maintient avec le caractère le plus net et le plus exclusif.

Entre les trois théâtres réguliers les points communs, nous l'avons vu, sont assez nombreux. Tous les trois jouent des tragédies, quelquefois les mêmes. Les différences sont pourtant sensibles. Les plus curieux et éveillés, et qui sont, comme nous disons, le plus *dans le mouvement*, sont certainement les Basochiens. Le titre des pièces qu'ils jouent l'indique assez, et un peu aussi les vives appréhensions qu'ils éveillent en haut lieu. Le Parlement les gêne fort dans leurs divertissements. On le voit leur imposer le dépôt au greffe de la copie de la pièce jouée [2], leur enjoindre qu'il n'y ait dans leurs représentations choses quelconques contre la religion, le roy ou l'état du royaume, et de n'y nommer ou scandaliser aucun, sous peine d'en répondre en leurs noms privés [2]. — Ces jeunes gens qui touchent à la classe la plus instruite et la plus ornée de ce temps-là, à la magistrature, montrent une attention et un empressement intelligent pour les nouveautés vraiment littéraires. Ils ont eu le grand

1. M. Chasles, *La Comédie en France au XVIe siècle*.
2. Archives nationales, sect. jud., t. X, 1599, fol. 348, citées par M. Ad. Fabre dans son livre : *Les Clercs du Palais*.

honneur d'être les comédiens ordinaires de Larivey, de 1570 à 1580 environ. D'ordinaire ils ont les prémices de l'illustre comique : quelquefois ils reprennent une comédie de lui précédemment jouée soit à l'Hôtel de Bourgogne (comme le *Laquais* donné en 1578 par les Confrères et par les Basochiens en 1579). Ils ont donné de 1570 *Philanire, femme d'Hippolyte*, tragédie bourgeoise très curieuse, vrai drame moderne deux siècles avant Diderot. — Ils vont de la *Médée* de Binet (1577) au *Tobie* de Guerseins (1578) ; puis s'aventurent encore dans la tragédie irrégulière avec *l'Acoubar* de Du Hamel et *Sichem le ravisseur* de François Perrin (1586), pour glisser ensuite dans la pastorale avec la *Galatée délivrée* et le *Beau-Pasteur* de J. de Fontenay (1587).

Les plus irréguliers et les plus audacieux sont les *Enfants-sans-souci*. Ils donnent la première tragédie sur un sujet moderne; la *Soltane* de Gabriel Bounyn, tirée de l'histoire de Soliman, fils de Mustapha (1561). Ils jouent ce que nous appelons des *pièces d'actualité* ou des *à-propos* comme *Perrot*, « églogue sur le trépas de Ronsard, » par Claude Binet (1587) ; des parades dans le goût des anciennes moralités, comme la *Défaite et confusion de la Piaffe et de la Picquorée*, par Gabriel Bounyn (1579) ; enfin de prétendues tragédies qui sont des pamphlets, comme *la tragédie de la mort du duc de Guise* (1584). — Il est inutile d'ajouter qu'à l'époque du retour au théâtre dans le goût du moyen âge, vers 1590, ils reviennent à leur ancien répertoire, et donnent par exemple (1594) une brillante reprise du *Prince des Sots*.

Le caractère propre du théâtre de l'Hôtel de Bourgogne est plus malaisé à définir. La scène des Confrères est comme le théâtre officiel du temps. C'est la *Comédie française* du

1. *Archives nationales*, sect. jud., t. X, 1675, fol. 366 et 367, citées par le même, *ibid.*

XVIe siècle. Elle forme centre et terrain de rencontre : tous les genres y sont accueillis. On y va voir la tragédie classique (tout Garnier) la tragédie sacrée régulière (le *Pharaon* de Chantelouve, 1579), la tragédie bourgeoise, bien que plus rarement (la *Lucelle* de Louis le Jars, 1576). Mais ce qui, dans une certaine mesure, distingue encore les Confrères, c'est leur goût qui ne s'éteignit jamais, même au beau temps de la tragédie classique, pour le vieux mystère. Entre une tragédie de Robert Garnier (*Hippolyte*, 1572) et une tragédie de Jacques de La Taille (*Alexandre*, 1573), ils remettent sur leur théâtre le *Mystère du Vieil Testament* (1573) : entre l'*Antigone* de Garnier en 1579, et la *Bradamante* du même temps, ils donnent coup sur coup la *Sainte Suzanne*, la *Nativité de Jésus-Christ*, le *Mystère des Trois Rois*, la *Vendition de Joseph*, la *Conversion de saint Paul*, la *Vie de Monseigneur saint Fiacre*, etc. Cela indique très clairement, d'abord que les représentations des *Confrères* étaient très fréquentées, ensuite que, tout en accueillant très volontiers les œuvres de l'école nouvelle, le théâtre de l'Hôtel de Bourgogne ne laissait pas de rester le théâtre populaire par excellence, celui où la foule allait chercher ses vieux plaisirs, dont les efforts de la nouvelle école ne la détournaient que momentanément. — Il faut aussi, sans vouloir rien affirmer de trop formel dans ces questions excessivement obscures, tirer de tout ce qui précède cette présomption que l'école de la tragédie classique au XVIe siècle n'a ni régné en maîtresse, même un moment, ni vécu isolée, ignorée, à l'écart du grand public, dans l'ombre des collèges. Cette dernière opinion qu'a soutenue d'une manière trop tranchée, à mon avis, M. Ebert [1]. Il tient trop, ce me semble, à son antithèse (*gegensatz*) *des deux théâtres* et des *deux publics* : ici le théâtre populaire (mystères, sôties, drames irréguliers) et le public de petits bourgeois ; là le théâtre classique et le public d'étudiants et de professeurs. Je suis

très enclin à croire que le même public, fait de bourgeois et d'écoliers, a écouté et l'*Antigone* et le *Mystère du Vieil Testament* et la *Lucelle*. Quand nous en viendrons au théâtre irrégulier, nous verrons que le même auteur, Claude Rouillet, un lettré, régent du Collège de Bourgogne, écrit de la même plume un *Aman*, un *Saint Pierre*, tragédies latines, dont nous avons parlé, et une *Philanire*, gros mélodrame dans le plus mauvais goût moderne, et rempli d'aventures horribles. Cela est bien significatif. Il en faut revenir à cette idée qu'au XVIe siècle, à prendre les choses en général, auteurs et acteurs publics ont essayé de tout. A travers cette confusion, une école classique suit sa voie. De toute cette confusion l'esprit français peu à peu se dégage, et fait son choix. Il est très probable que vieux mystère, drame régulier tragédie classique, ont vécu côte à côte, se coudoyant, dans les mêmes temps, aux mêmes lieux, sur les mêmes scènes. Les plus illustres représentants de la tragédie classique ont vu jouer leurs œuvres sur le théâtre populaire du temps : la foule les a connus, elle semble les avoir goûtés. S'il en est ainsi, cela même autorise à prêter à cette école une attention sérieuse : c'est bien sur un théâtre vivant, et non sur des exercices de cabinet ou d'école que porte notre étude.

Tel était l'état du théâtre, très brillant, très animé, quand Robert Garnier parut.

III

Robert Garnier a écrit pour le théâtre pendant douze ans, de 1568 (*Porcie*) à 1580 (*Bradamante*). Le développement de son talent, au cours de cette période assez longue, se

1. *Geschichte der französischen Tragœdie*, p. 120, 121.

marque par trois tournures d'esprit un peu différentes les unes des autres, par ce que nous appellerions de nos jours trois *manières*, et ceci ne laisse pas d'être remarquable. En effet, l'esprit de Robert Garnier semble avoir suivi dans son progrès la marche même de l'esprit français au XVIe siècle, pour ce qui regarde les choses de théâtre. Dans une première période (trois pièces : *Porcie*, *Cornélie*, *Hyppolyte*), il en est, avec toute l'école classique du temps, avec Jodelle, avec Grévin, à ne considérer une tragédie que comme une élégie mêlée de développement oratoires. L'influence de Sénèque est sur lui sans partage, et Scaliger signerait ses plans.

Dans une seconde période (trois pièces : *Marc-Antoine*, *la Troade*, *Antigone*), deux soucis se montrent chez lui : creuser les caractères, nourrir de plus de matière la fable de sa tragédie. Le moule de la tragédie classique lui a semblé trop vide; il cherche à le remplir de matériaux pris çà et là, et ramassés quelquefois avec une curiosité malheureuse.

Dans la troisième période, par deux puissants efforts (*Les Juives*, *Bradamante*), il tâche à renouveler son talent. Plus sûr, après de longs tâtonnements, de sa composition, il revient à la simplicité du plan; mais habile déjà à le remplir du seul développement des situations et des caractères, il anime ses personnages, il les fait parler, au lieu de parler par leur bouche, et sans laisser d'être le représentant du théâtre oratoire du XVIe siècle, il nous permet déjà de songer au théâtre psychologique du siècle suivant.

Porcie

La *Porcie* [1] pouvait faire prévoir un bon écrivain en vers,

1. Publiée en 1568, jouée seulement en 1573 avec *Cornélie* et *Hippolyte* sur le théâtre de l'Hôtel de Bourgogne, d'après le *Journal du Théâtre français*.

elle n'annonçait pas un poète dramatique. Les caractères sont mollement tracés, la composition flottante, l'intérêt nul. Sainte-Beuve a autant raison de condamner dédaigneusement ce drame, qu'il a tort de le donner comme *spécimen* du talent de Garnier. Il y a dans toute cette tragédie un souci poussé à l'extrême d'éviter l'action. *Porcie*, c'est la défaite et la mort de Brutus, c'est la chute de la république romaine, c'est toute la seconde partie du *Jules César* de Shakspeare. L'action abonde dans le sujet. Mais ce qui est mis en action sur la scène ne pouvant être mis en discours, c'est avec obstination que Garnier éloigne des yeux toute ombre d'action. Il y a, par exemple, dans cette tragédie, un détail qui peut paraître étrange au premier abord : de tant de morts tragiques dont cette histoire est pleine, mort de Brutus, mort de Cassius, mort de Porcie, l'auteur va choisir, pour la mettre seule au théâtre, une seule mort, celle de la nourrice de Porcie. C'est chose, au contraire, très logique. Chacun des trépas héroïques peut fournir la matière d'un brillant récit oratoire : ces trois récits, Robert Garnier nous les donnera, avec grand soin. La mort de la nourrice, par cela même qu'elle n'est pas intéressante, est abandonnée à la scène, et la nourrice, mourra en pleine lumière de la rampe, par dédain du poète pour son peu d'importance.

Quand aux caractères, on peut vraiment dire que Robert Garnier n'a pas même eu l'idée de s'en occuper. Les personnages ne sont encore pour lui que des bouches éloquentes. Cela est si manifeste, que des personnes de rang et d'importance historique infiniment différents, sont dans la pièce placées sur le même plan, occupent autant de place les uns que les autres. Porcie et la nourrice, Octave et Arée, philosophe dans le goût des personnages de Sénèque, ont part égale. Arée est le professeur de morale que nous trouvons souvent jouant un rôle important dans

la tragédie classique française, c'est lui qui se livre à des considérations sur l'histoire romaine en particulier, et sur l'histoire universelle en général, qui fait l'éloge de l'âge d'or et qui fait son procès à l'âge de fer. Voilà qui est dans le rôle d'un philosophe; mais la nourrice aussi fait ses réflexions sur l'histoire romaine, et non pas à sa manière, ce qui pourrait être une étude de caractère, mais sur un ton très élevé, et en philosophe. Pour le théâtre de cette époque, peu importe de qui le lieu commun vienne, pourvu qu'il y ait des lieux communs.

La composition est tout à fait puérile. Porcie et ses amis craignent pendant deux actes; les triumvirs exposent leur politique et se partagent l'empire du monde pendant un acte; le récit des morts de Brutus et de Cassius remplit un acte; le récit de la mort de Porcie en remplit un autre : deux actes; d'exposition, deux de dénouement, un de remplissage, voilà la pièce. Elle ne mérite pas de nous arrêter plus longtemps. Elle se laisse lire pourtant, et non sans quelque plaisir, grâce à des qualités de style, familières à Robert Garnier, dont nous nous occuperons plus tard. Signalons tout de suite à ce titre l'acte de la délibération, et la narration de la bataille de Philippes, qui valent d'être lus.

IV

Cornélie [1]

Ce qu'il y a peut-être de plus curieux dans cette tragédie, c'est que, jusqu'au dénouement, elle semble toujours sur le point de commencer. A chaque instant l'auteur nous y donne quelque chose que nous pouvons prendre pour le

1. Publiée en 1574, jouée sur le théâtre de l'Hôtel de Bourgogne en 1573, d'après le *Journal du Théâtre français*.

germe d'une pièce qui va naître : c'est une suite d'expositions.

Première exposition : monologue de Cicéron sur l'état de la République romaine. Ce monologue remplit tout le premier acte. On peut croire que la pièce sera un tableau historique de l'établissement de l'Empire.

Second acte, seconde exposition : monologue de Cornélie exposant son inquiétude au sujet de son père, Metellus Scipion, qui soutient la guerre en Afrique avec les restes des Pompéiens. On peut croire que le drame portera sur les morts de Scipion et de Caton.

Troisième acte, suite de l'exposition précédente : Cornélie et ses femmes se lamentent sur les incertitudes du sort où elles sont jetées. Cependant on apporte les cendres de Pompée. Est-ce un dénouement? Est-ce un incident? — Ce n'est qu'un incident; car voici, au quatrième acte, d'une part Brutus et Cassius qui conjurent la perte de César, et, d'autre part, César qui, après avoir fait son éloge, répond aux pressentiments d'Antoine, en déclarant qu'il ne prendra aucune précaution contre les assassins. C'est encore là une exposition : on peut croire que la pièce sera la mort de César.

Enfin l'acte suivant, qui n'a d'autre raison pour être le dernier que d'être le cinquième, un messager vient raconter à Cornélie la défaite des Pompéiens et la mort de Metellus Scipion. Est-ce le dénouement? — On serait tenté de ne point le croire; car cet événement, s'il est inconnu de Cornélie, est connu du public qui l'a appris par la conversation de Brutus au quatrième acte. On pourrait donc supposer que ce n'est là qu'un moyen dramatique pour donner l'impulsion à cette pièce qui, en vérité, ne s'est pas mise en marche encore. Le rideau seul, en tombant, nous détrompe.

C'est que Garnier, au moment où il écrit *Cornélie*, n'en

est pas à considérer une tragédie comme autre chose qu'une série d'expositions. Le sujet de sa tragédie n'est pour lui qu'un prétexte à faire parler des personnages illustres sur divers sujets. Il suffit qu'elle comporte la présence d'hommes illustres, l'intervention de grands événements, l'introduction de grandes pensées. La pièce, dans la pensée de l'auteur, pourrait avoir pour titre : Réflexions de diverses personnes sur Rome au temps de Tapsa.

Le défaut de ce genre de tragédies, c'est d'abord de n'être point des tragédies ; c'est ensuite que le lieu commun y est non seulement facile, mais comme forcé. Ces personnages que l'on met en scène y viennent si peu pour agir — passe encore qu'ils n'aient point pour principal office d'agir — y viennent si peu pour avoir leur place marquée dans un grand tableau historique, qu'ils ne songent nullement à garder leur physionomie propre, à être eux-mêmes. C'est en ayant les yeux fixés sur l'unité, sur l'ensemble du tableau qu'il trace, que l'auteur délimite et détermine les rôles des personnages qui doivent concourir à l'effet d'ensemble. Ici les personnages n'étant que pour dire de belles choses, à proprement parler, ils n'ont point de rôle. Nous avons vu que dans la tragédie française, arrivée à son dernier développement, le caractère du personnage se restreint aux limites du rôle qu'il joue, parce que tout est subordonné à l'action. Ici nous sommes à l'extrême opposé. L'action étant comptée pour rien, et le sujet n'étant qu'un prétexte, le personnage n'est point forcé d'avoir le caractère, si resteint qu'il puisse être, que comporte encore un rôle à jouer. Par une suite naturelle, il en arrive à ne dire que ce que tout autre pourrait dire à sa place, c'est-à-dire des banalités. — De là ce Cicéron inutile et banal; ce Cassius, ce Brutus inutiles et déclamateurs ; ce César déclamateur et inutile; cette Cornélie enfin, touchante, pathétique, mais cruellement monotone.

A la vérité les lieux communs peuvent être éloquents. Il y en a de tels dans la *Cornélie*. La dissertation de Cicéron sur l'histoire romaine est très brillante; le récit de la bataille de Tapsa ne manque pas de chaleur, les lamentations de Cornélie ont souvent une certaine force. Il y a même une belle scène. Il faut s'entendre : dans un théâtre ainsi conçu il ne peut rien y avoir de dramatique; mais il peut y avoir des choses théâtrales, des tableaux. L'acte III est un assez bon tableau. Cornélie est au milieu de la scène, tremblante et en larmes. L'esprit plein de pressentiments sombres, elle raconte le songe où elle a revu Pompée. Le chœur circule autour des dieux du foyer, invoquant les puissances protectrices de l'illustre maison. C'est au milieu de ce deuil domestique qu'un messager apporte les cendres de Pompée qu'il semble qu'on attendait, qu'on sentait être proches. Comme tableau, voilà qui est bien conçu, bien ordonné et d'un effet assez grand. C'est une belle exposition; il faut toujours y revenir.

V

Hippolyte

J'ai un peu hâte d'arriver à l'*Hippolyte* [1]. Bien qu'appartenant encore à la première manière de Garnier, cette pièce marque déjà un effort et un progrès. Chose à remarquer, Garnier imite moins Sénèque quand il lui emprunte une pièce, que quand il en tire une de son propre fonds. A ses débuts, et livré à lui-même, il suit absolument le système de Scaliger et donne des drames exactement dans le goût de Sénèque. Quand il en vient, non plus à s'inspirer du sys-

1. Joué sur le théâtre de l'Hôtel de Bourgogne en 1573 (*Journal du Théâtre français*), publié en 1574.

tème, mais à prendre en main une tragédie de Sénèque pour la tourner en français, on dirait qu'ayant le texte sous les yeux, les défauts de son maître le frappent davantage. Ce vide de la fable, qui ne l'étonnait point dans ses propres tragédies, il semble lui être plus sévère quand il le trouve chez un autre, et il tâche d'y remédier dans l'imitation qu'il essaye. On peut dire de Robert Garnier qu'admirer Sénèque lui a été plus fatal que le traduire. A le fréquenter de plus près, il s'est peu à peu habitué à s'éloigner de lui. C'est chose qui arrive quelquefois, non pas seulement en littérature.

Ce que je dis ici s'applique moins à *Hippolyte* qu'aux pièces qui ont suivi. Dans *Hippolyte*, Garnier est encore presque écolier. Il traduit presque constamment. Pourtant l'engouement ne lui ferme pas les yeux, et il sait corriger. Veut-on savoir en quel endroit de l'*Hippolyte* Garnier a jugé à propos d'être original? Il a bien choisi : c'est au dénouement. En effet la pièce de Sénèque n'est pas mauvaise; elle est bien conduite, brillante souvent, touchante parfois; mais la mort de Phèdre est pleine de défauts. N'est-elle pas odieuse cette femme qui sur le corps de son amant, devant son mari, peut s'écrier : « Puis-je partager le lit de mon époux souillé par un si grand crime? Il ne manquerait plus que d'aller dans ses bras comme une femme honnête et vengée! » Et qui encore, pour dernière parole, enjoint par testament à son mari de se tuer, et « d'apprendre d'elle à mourir » ? — Garnier s'est jusque-là docilement laissé conduire. A cet endroit, il a résisté, et voici la page tout originale qu'il a substituée au *modèle*, jusqu'alors si respecté :

. . . . . .

Las! Et que puis-je moins qu'ore à la mort courir
Ayant perdu la vie et l'ayant, malheureuse,
Perdue par ma faute en ardeur amoureuse?

Le destin envieux et cruel n'a permis
Que nous puissions vivants nous embrasser amis :
Las! qu'il permette au moins que, de nos âmes vides
Nos corps se puissent joindre aux sépulcres humides.
Ne me refusez pas, Hippolyte, je veux
Amortir de mon sang mes impudiques feux.
Mes propos ne sont point d'amoureuse détresse,
Je n'ai rien de lascif qui votre âme reblesse :
Oyez-moi hardiment : je veux vous requérir
Pardon de mon méfait, devant que de mourir.
O la plus belle vie et plus noble de celles
Qui pendent aux fuseaux des fatales pucelles ;
O digne non de vivre en ce rond vicieux,
Mais au ciel, nouvel astre, entre les demi-dieux.
Las vous êtes éteinte, ô belle et chère vie !

. . . . . .

. . . . . .

Mon cœur que tardes-tu? quelle soudaine horreur,
Quelle horreur frissonnant allentit ta fureur?
Quelle affreuse mégère à mes yeux se présente?
Quels serpents enroulés, quelle torche flambante?
Quelle rive écumeuse, et quel fleuve grondant,
Quelle rouge fournaise horriblement ardant?
Ah! ce sont les enfers, ce sont eux, ils m'attendent
Et pour me recevoir leurs cavernes ils fendent.
Adieu, soleil luisant, soleil luisant, adieu!
Adieu triste Thésée! adieu funèbre lieu :
Il est temps de mourir : Sus! que mon sang ondoye
Sur ce corps trépassé coulant d'une grand'playe !

Ne songeons point à Racine, ne songeons point à cette Phèdre étonnante, merveilleux mélange de fierté combattue, de chasteté torturée et de passion ardente, le plus savant portrait de femme qui peut-être ait été tracé; ne pensons qu'à la Phèdre de Sénèque, à la femme simplement amoureuse : ne trouverons-nous pas que Garnier y a su ajouter des traits singulièrement délicats? Quoi de plus véritable que ce souhait de s'unir dans la mort à ce qu'on

n'a pu posséder pendant la vie? Quel est le Roméo ou la Juliette qui n'a dit un jour :

> Le destin, envieux et cruel, n'a permis
> Que nous puissions vivants nous embrasser amis :
> Las ! qu'il permette au moins que, de nos âmes vides,
> Nos corps se puissent joindre aux sépulcres humides !

Et ce retour de la pensée sur elle-même aux vers suivants, cette femme passionnée et coupable qui craint de blesser par l'expression de son amour la pudeur de ce qu'elle aime, et d'offenser cette jeune ombre pure :

> Mes pensers ne sont plus d'amoureuse détresse
> Je n'ai rien de lascif qui votre âme reblesse...

Voilà de la délicatesse, une certaine profondeur, du naturel; voilà enfin un caractère. Racine avait mieux à écrire que cette page : Phèdre, telle qu'il l'a conçue avec son génie, et avec son âme de chrétien, ne devait, en mourant, parler que de son crime et ne parler qu'à Thésée; elle est toute au remords et à l'expiation. Mais la Phèdre d'Euripide, de Sénèque, la femme qui se tue par amour plutôt que par remords, voilà ce qu'elle doit dire en mourant, et voilà ce qu'elle ne dit ni dans Sénèque ni dans Euripide.

Trace d'invention dans les caractères, voilà un premier progrès. Il y en a un autre, très léger, déjà sensible, à signaler dans l'*Hippolyte*. Il concerne la composition. Robert Garnier suit Sénèque pas à pas. Cependant son instinct de français s'est réveillé à lire les deux derniers actes de l'Hippolyte latin. Sénèque consacre un acte à la mort de Phèdre. C'est précisément ce que Garnier avait fait dans sa *Porcie*, un acte pour la mort de Brutus et Cassius, un acte pour la mort de Porcie. Mais, plus avisé, comme je l'ai dit, quand il travaille sur un plan de Sénèque, que quand il s'en fait un à lui-même, en étudiant l'*Hippolyte* latin il a

très judicieusement remarqué que deux actes de dénouement font longueur. Aussi, comme Racine, il a resserré les deux derniers actes de Sénèque en un seul. C'est là une marque de sens critique déjà éclairé. Seulement l'effet de cette distribution nouvelle a été qu'un vide s'est produit dans les premiers actes. Ce vide, Racine, qui n'est point embarrassé pour agrandir les fables antiques, l'a rempli admirablement par la magnifique péripétie de la jalousie de Phèdre. Notre Garnier l'a dissimulé comme il a pu, avec un prologue ennuyeux, dit par l'ombre d'Egée, et chose plus grave, en délayant les déclamations de Sénèque, qui n'avaient guère besoin de ce surcroit de rhétorique.

CHAPITRE VI

ROBERT GARNIER : SA SECONDE MANIÈRE (1578-1579)

I. Seconde manière de Robert Garnier.
II. *Marc-Antoine.*
III. *La Troade.*
IV. L'*Antigone.*

I

L'expérience que nous venons de voir que Garnier a faite dans l'*Hippolyte* lui a-t-elle été un avertissement ? Toujours est-il que dans les œuvres de la seconde manière se marque une préoccupation constante, qui est de remplir le drame de plus de matériaux dramatiques. En 1578 Robert Garnier n'aurait plus fait la *Cornélie*. Il se serait dit : « Il n'y a pas une tragédie dans les lamentations d'une Romaine sur le sort de son père parti en guerre, non plus que dans les craintes d'Alcyone pour Ceyx en danger de naufrage. » Voilà déjà Scaliger dépassé, et l'esprit français qui s'accuse, avec son amour d'incidents, d'action, de mouvement. Cependant les tragédies anciennes sont ainsi faites, et il y en a beaucoup qui ne contiennent pas plus d'événements que l'histoire d'Alcyone et de Ceyx. Eh bien ! ce sont les tragédies antiques qui ont tort, se dira Garnier, comme on l'a pensé plus tard. Mais comment remédier à ce vide des tragédies antiques ? C'est ici que Garnier commence à s'égarer. Les hommes de génie du XVIIe siècle sauront bien comme il faut s'y prendre : il faut avoir du

génie, et combler ce prétendu vide du développement puissant de caractères fortement conçus. Garnier, nous le verrons, essaye de ce beau moyen, et avec un succès relatif. Mais il manque un peu de confiance à cet égard, et s'avise d'un autre procédé, moins heureux et plus facile, qui est de multiplier les événements.

En ce dessein, il prendra deux ou trois tragédies du théâtre antique, et, bon gré mal gré, les fera entrer dans le cadre d'une tragédie de sa façon. Voici un exemple. Euripide fait une tragédie d'un ensemble d'événements où Scaliger trouverait déjà deux tragédies. Je parle de l'*Hécube*, qui se compose du sacrifice de Polyxène et du châtiment de Polymnestor. Garnier renchérit encore, et mêlant ensemble l'*Hécube* d'Euripide et les *Troyennes* de Sénèque, il fait sa *Troade*, qui se compose : 1° du rapt et de la mort d'Astyanax, 2° de la mort de Polyxène, 3° du châtiment de Polymnestor.

Cette fois Garnier espère qu'on ne pourra pas reprocher à sa tragédie d'être vide. D'autre part, il ne néglige point de fortifier son drame en creusant plus qu'il ne faisait les caractères. Nous aurons à le reconnaître dans le *Marc-Antoine* et dans l'*Antigone*. On voit le chemin parcouru et la direction prise. Robert Garnier, comme doit faire l'esprit français lui-même, s'éloigne peu à peu de la première méthode dans laquelle on a conçu en France la tragédie classique. Une tragédie n'est déjà plus pour lui une simple élégie oratoire sur un sujet historique ; il faut qu'elle soit déjà une chaîne d'événements, une suite d'actions, qu'elle entasse malheur sur malheur, pour frapper à coups répétés la curiosité de l'auditoire. Nous ne sommes plus avec Scaliger ; nous sommes avec Jean de la Taille, et nous allons vers d'Aubignac et la Bruyère.

II

Marc-Antoine

C'est après cinq ans de silence que Garnier reparut sur le théâtre avec sa seconde manière, par la tragédie de *Marc-Antoine*. C'était le sujet de Jodelle. La comparaison des deux œuvres confirme ce que nous venons d'avancer. Se rappelle-t-on comment Jodelle avait conçu la Cléopâtre? Tout à fait selon la méthode de Scaliger. *Brevissimum argumentum*, procédé du *in medias res* poussé à l'extrême, commencer la pièce au moment juste où elle est sur le point de finir, au lever du rideau Antoine déjà mort; comme matière proprement dramatique, rien que le désespoir de Cléopâtre et sa mort; le reste remplissage de rhétorique: voilà la composition de Jodelle. — Robert Garnier sent le vide d'une pièce ainsi conçue. Il n'y a pas à craindre qu'il pousse jusqu'à l'excès shakspearien, et qu'il jette dans son drame toute l'histoire romaine du temps des Triumvirs. Non; mais encore il s'avise très judicieusement qu'en un pareil sujet, Antoine et Cléopâtre sont inséparables; que l'intérêt du sujet, c'est cette grande passion, dont les effets sont si tragiques, et qui a changé la face du monde; que même le sujet porte plus peut-être sur Antoine que sur Cléopâtre, s'il est vrai qu'il n'y a rien de plus pathétique que la peinture d'une grande âme déformée et ruinée par la passion triomphante. Aussi Garnier donne-t-il dans son drame à Marc Antoine une place égale à celle de Cléopâtre, et il le peint de traits fort vigoureux. Rien de plus intéressant que de lire dans ce cœur déchiré du grand triumvir, étonné de sa chute, ne pouvant s'habituer à l'idée de l'abaissement où il est venu, maudissant la femme qui l'a

mené si bas, et l'aimant encore. Enfin nous avons sous les yeux quelque chose qui est dramatique, c'est-à-dire des passions fortes qui se déchaînent dans une âme et s'y heurtent en la déchirant. Voyez cette succession de sentiments divers : je résume et je cite alternativement.

« Tout est perdu, s'écrie le vaincu, l'amour, l'amitié, la » vie. Plus d'armée, plus de partisans, plus de dieux favo- » rables. Eh ! que m'importerait tout cela, si Cléopâtre me » restait.

Ait César la victoire, ait mes biens, ait l'honneur
D'être sans compagnon de la terre seigneur,
Ait mes enfants, ma vie au mal opiniâtre,
Ce m'est tout un, pourvu qu'il n'ait ma Cléopâtre.
Je ne puis l'oublier tant j'affolle, et combien
Que ne plus y penser serait mon plus grand bien.

» En suis-je tombé à ce point, moi, Antoine ? — O souve- » nir des biens passés plus cruel que tout aux jours de » douleur !

J'ai fait trembler d'effroi tous les peuples du monde
Au seul bruit de ma voix, comme les joncs d'une onde
Mouvants au gré des eaux : j'ai par armes dompté
L'Itale et notre Rome au peuple redouté :
J'ai soutenu, pressant les remparts de Mutine
L'effort de deux consuls venus à ma ruine,
Souillés en leur sang propre, et qui, par leur trépas,
Témoignèrent ma force et adresse aux combats.

» Et maintenant il semble que je ne suis plus le même » homme, *ma vertu première éteinte me délaisse*. Quand » elle revient, elle n'a plus où se prendre. J'ai offert le » combat singulier à Octave. Il a refusé. Lâcheté ! — Mais » c'est ce qui m'humilie plus encore :

.....C'est en quoi, malheureux !
Les immortels je blâme, à mon mal rigoureux,

Qu'un homme efféminé de corps et de courage,
Qui du métier de Mars onques n'apprit l'usage,
M'ait vaincu, m'ait dompté, m'ait chassé, m'ait détruit,
M'ait, après tant de gloire, au dernier point réduit.

Et, sur cette idée, le sang du vieux soldat s'enflamme. Ah! s'il avait au moins un dernier rival à combattre, mais un rival vaillant, et une belle mort à conquérir :

Encor si pour ternir ma louange et l'abattre
Fortune me faisait par un plus fort combattre,
Un plus guerrier que moi, et qu'elle m'eût poussé
Un de ces empereurs si craints du temps passé,
Un Camille, un Marcel, un Scipion d'Afrique,
Ce grand César, l'honneur de notre République,
Un Pompée envieilli sous les horreurs de Mars ;
Et qu'après la moisson d'un monde de soudars,
En cent combats meurtri, cent assauts, cent batailles,
Percé d'un coup de pique au travers des entrailles,
Je vomisse la vie et le sang, au milieu
De mille et mille corps abattus en un lieu !

Sans doute il y a de la rhétorique dans ce morceau; mais de la rhétorique qui n'est pas mauvaise. C'est à peu près ainsi que doit parler un soldat exaspéré par son impuissance, qui voudrait au moins mourir glorieusement, et qui, à cette pensée d'un dernier combat désespéré, a soudain l'esprit envahi d'un flot d'imaginations guerrières, et le cœur échauffé de l'ivresse du champ de bataille.

Mais cela n'est qu'un dernier rêve. Il faudra mourir seul. — Avec courage du moins : « *D'une mort belle, il me faut effacer la honte de mes jours.* » — Cette résolution prise, les dernières paroles d'Antoine achèvent de le peindre, et sont assez touchantes. Ce rude soldat est bon. Les soldats le chérissent ; il les aime. Voyant pleurer son confident, Lucile, il le console :

Allons ! mon cher Lucile : hé pourquoi plorez-vous ?
Cette fatalité commune est à nous tous :
Nous devons tous mourir ; chacun doit un hommage
Au dieu qui des enfers eut jadis le partage.
Apaisez votre ennui, las, et ne gémissez,
Car par votre douleur mon mal vous aigrissez.

Tel est le caractère d'Antoine. Les lignes en sont encore comme amollies par ce brouillard de déclamations et de verbiage que les tragiques du XVIe siècle laissent traîner sur tous leurs écrits ; mais le fond en est vrai et naturel. Robert Garnier nous donne enfin cette sensation inaccoutumée de voir quelqu'un respirer et vivre derrière la rampe.

Sa Cléopâtre est moins bonne, et son Octave est mauvais. Pourtant le progrès sur Jodelle, là aussi, est sensible. On se rappelle quel étrange effet faisait dans la pièce de Jodelle l'épisode burlesque de Cléopâtre tombant à coups de poing sur le traître Séleuque. Le bon Jodelle avait trouvé la chose dans Plutarque, et il l'avait consciencieusement fait entrer dans sa pièce. Robert Garnier a sous les yeux Plutarque et Jodelle, et il retranche l'épisode. De Jodelle à Garnier voilà déjà les parties comiques proscrites de la tragédie, le goût de l'unité de ton qui s'accuse.

La composition du *Marc-Antoine* est très nette et correcte. Exposition, faite d'un monologue d'Antoine, un acte ; projets de suicide de Cléopâtre, un acte ; projets de suicide d'Antoine, un acte ; mort d'Antoine (en un récit fait par Octave), un acte ; mort de Cléopâtre, un acte. La distribution de la pièce s'embrasse d'un coup d'œil, la tragédie est tirée au cordeau. — Ceci est un faible éloge : voici qui mérite un peu mieux. Il y a une progression. Nous nous sommes un peu égayés, en lisant *Porcie*, de ces trois morts qui se suivent (morts de Cassius, de Brutus, de Porcie), toutes trois en longs récits pour aboutir à la mort de la

nourrice, expirant en pleine scène, par privilège spécial. Dans le *Marc-Antoine*, Robert Garnier croit bien devoir donner un acte à chacune des deux morts ; mais il met la mort d'Antoine en récit, et la mort de Cléopâtre en action. Après le récit, assez brillant, de la mort d'Antoine, un second récit eût été fatigant. Au lieu de cela, le rideau se lève sur l'intérieur du tombeau où Cléopâtre s'est réfugiée et où Antoine est venu mourir. Cléopâtre entourée de ses femmes, de ses enfants, à qui elle fait de touchants adieux, pleure sur le corps d'Antoine et appelle à grands cris la mort :

Non ! non ! je suis heureuse, en mon mal dévorant
De mourir avec toi, de t'embrasser mourant,
Mon corps contre le tien, ma bouche, desséchée
De soupirs embrasés, à la tienne attachée,
Et d'être en même tombe et en même cercueil,
Tous deux enveloppés dans le même linceuil.

Cet acte, très court, forme un *tableau*, un dénouement à grand spectacle. Il clôt brillamment par un grand effet sur les yeux en même temps que sur les cœurs, cette histoire tragique, pleine de deuils et de désespoirs.

Mais les mérites de composition que nous venons d'indiquer sont de première vue en quelque sorte et extérieurs. La composition intime du drame est défectueuse. La pièce n'est pas d'une contexture solide ; les membres dont elle est faite ne se rattachent pas fortement pour former un corps. Trois caractères font la matière du *Marc-Antoine :* Octave, Antoine, Cléopâtre. Aucun n'est inutile ; car c'est par amour d'Antoine et crainte d'Octave que Cléopâtre meurt ; c'est par amour de Cléopâtre, et c'est vaincu par Octave, que meurt Antoine. Mais si ces trois forces en présence font le développement de la tragédie, c'est qu'elles agissent et réagissent l'une sur l'autre. Or, ce que nous demandons, avec nos idées modernes, à une tragédie, c'est

de nous montrer les forces opposées qui sont les ressorts du drame, se rencontrant, se heurtant de plein contact, en des scènes qui forment les points en lumière de la pièce, que nous attendons, que nous considérons comme nécessaires, dont l'absence nous fait dire que les scènes à faire ne sont pas faites. Ce sera, par exemple, Néron et Agrippine, au IVe acte de *Britannicus*, Chimène et Rodrigue (IIIe et Ve actes du *Cid*), Phèdre et Hippolyte au second acte de *Phèdre*. Dans *Marc-Antoine*, Octave, Cléopâtre et Antoine étant les forces en présence qui pèsent les unes sur les autres, nous attendions au moins deux scènes : Cléopâtre et Octave, Cléopâtre et Antoine. Garnier ne nous donne ni l'une ni l'autre. Nous voyons Antoine et Cléopâtre aller à la mort, l'un à cause de l'autre, mais chacun de son côté, sans se le dire devant nous. Nous voyons Octave les y pousser, mais comme de loin, sans les rencontrer sur la scène. Il semble que les parties diverses dont le drame est fait marchent parallèlement chacune dans sa voie. On sait bien qu'elles ont entre elles des rapports d'indépendance très étroits ; mais on le sait, on ne le voit pas. C'est précisément ce que nous voulons qui éclate aux yeux dans des scènes bien amenées qui dominent et éclairent tout. — Ce manque de cohésion, ou, bien plutôt, ce peu de souci de marquer fortement la cohésion du poème dramatique est ce qui reste encore chez Garnier du système dramatique de son temps. S'il est vrai que le XVIe siècle considère une tragédie surtout comme une matière oratoire, un auteur judicieux pourra très bien, guidé par son goût, son instinct de l'ordonnance, son imagination, disposer cette matière oratoire dans un ordre clair et habile, avec une progression dans les effets, la fortifier par une bonne étude des caractères où elle s'appuie, l'encadrer même dans un beau tableau théâtral, qui la rehausse d'une pompe nouvelle. Mais aller plus loin, savoir rapprocher les ressorts du drame de

manière à en former un rouage bien lié, ce serait en être venu à considérer la tragédie comme un système de forces en jeu qui se froissent et se poussent les unes les autres. Ce serait une révolution dans les idées dramatiques. C'est de ce côté que nous allons, mais nous n'en sommes pas encore là en 1578. Ce qui domine encore à cette date, c'est le soin d'être éloquent. Or, non seulement cette préoccupation ne pousse point à la recherche des scènes où il doit y avoir choc et lutte de passions contraires, mais elle en détourne plutôt. Les beaux développements oratoires s'accommodent, non des scènes où les passions se heurtent, mais de celles où elles s'abandonnent à leur propre mouvement, et s'étalent, largement et longuement, sans l'obstacle de passions opposées. Si l'on n'a point affaire à un homme de génie capable de concilier des qualités diverses, il y a donc de grandes chances pour que, plus notre auteur sera éloquent, moins il soit disposé à être dramatique.

Quoi qu'il en soit, voilà une tragédie pleine, bien menée, qui n'a de longueurs que là où elles sont supportables, au commencement, qui offre une progression assez bien marquée, et un beau tableau final, où il y a au moins un caractère bien tracé ; et tout cela sans que l'auteur ait eu de modèle ou de plan tout fait. C'est la première pièce vraiment recommandable de Robert Garnier.

III

La Troade

Il se trouve que nous avons déjà dit un mot de *la Troade* [1], cette pièce si fournie de matière où Garnier a fait entrer deux et presque trois tragédies antiques (*les Troyennes*, de

1. Publié en 1578.

Sénèque ; l'*Hécube*, d'Euripide, et un peu les *Troyennes*, d'Euripide). Évidemment Garnier est las depuis longtemps des tragédies où il ne se passe rien. Il cherche des sujets pleins de faits : *Hippolyte*, *Antoine et Cléopâtre*. Il n'est point satisfait encore. Son impatience de français s'est éveillée, il se met en quête de fables encore plus abondantes en événements. Il étudie les *Troyennes*, de Sénèque, approuve le sujet, mais trouve qu'il y a du vide dans la composition, des longueurs. Représentons-nous le travail d'esprit auquel il a dû se livrer pour en arriver à sa *Troade* en partant des *Troyennes* de Sénèque, qui renferme évidemment l'idée première de son drame :

« Sénèque. — *Troyennes*, acte I : — Monologue d'Hé-
» cube ; exposition oratoire. — Rien de mieux. A traduire
» scrupuleusement. Un acte, en général, doit commencer
» par un monologue, et surtout un premier acte. Je ne sais
» pas si c'est très naturel ; mais le naturel est pour la co-
» médie ; la tragédie est surtout éloquente et le monolo-
» gue est le triomphe de l'éloquence : rien n'y gêne le dé-
» veloppement. Je conserverai donc ce monologue. Voyons
» la suite.

» La suite, c'est un chœur, et l'acte est fini. Voilà un
» acte bien court. Sénèque est un grand tragique, mais a-
» t-il bien été joué ? On en pourrait douter. Le public n'ad-
» met pas un premier acte aussi réduit. Autrefois, je fai-
» sais ainsi un acte avec un monologue : c'est trop peu. Je
» rêve une tragédie plus nourrie, plus abondante. Il faut
» donner plus d'étendue à ce premier acte. — Mais prenons
» garde : il faut l'étendre sans sortir de l'exposition ; car
» la composition est chose sacrée, et la loi de la composi-
» tion veut qu'il n'entre aucun épisode dans le premier
» acte. — Si je mêlais au début des *Troyennes* de Sénè-
» que, le début des *Troyennes* d'Euripide ? Si j'ajoutais au
» monologue d'Hécube, la scène entre Talthybios et Cas-

» sandre ? J'aurais ainsi un beau monologue de plus, élo-
» quent, lyrique même, la prédiction de Cassandre et ses
» fureurs fatidiques. Voilà mon premier acte : il est riche,
» puissant, en progression. Je ne saurais mieux faire.

» Acte II de Sénèque : — Talthybios en scène ; histoire
» de l'apparition d'Achille qui demande Polyxène. Puis Pyr-
» rhus, Agamemnon, Calchas : discussion sur la question
» de savoir s'il faut sacrifier Polyxène au courroux pos-
» thume d'Achille. — Il y a des morceaux bien brillants
» dans tout cela. Mais il me semble que c'est traînant. C'est
» une seconde exposition. C'est là un défaut où je ne vou-
» drais pas retomber. Je voudrais, dès le second acte, cou-
» rir à une grande scène pathétique, celle-ci, par exemple,
» au troisième acte de Sénèque, Ulysse découvrant la re-
» traite d'Astyanax et l'arrachant aux bras d'Androma-
» que. — Pourquoi non ? De ce troisième acte (rapt d'As-
» tyanax) je fais mon acte II. du deuxième (de Sénèque
» (discussion sur le sort de Polyxène) je fais mon acte III...

» Sans doute ; mais le voilà bien maigre aussi ce troi-
» sième acte : à tout prendre il n'a qu'une scène. Et après
» ce second acte si puissant ! Il faudrait un moyen de l'étof-
» fer, de le remplir. — Le moyen, mais le voici : prenons
» la scène de l'*Hécube* d'Euripide : Ulysse enlevant Poly-
» xène pour le conduire à la mort malgré les supplications
» et les larmes. Seulement, Ulysse m'ayant déjà servi au
» second acte, je donnerai son rôle à Pyrrhus. Cela sera
» naturel. Pyrrhus sort de la discussion avec Agamemnon.
« Tout échauffé, il court à Polyxène, et l'arrache des bras
» d'Hécube. Voilà mon troisième acte.

» Acte IV de Sénèque : — Hélène, Andromaque, Hécube :
» Andromaque accuse violemment Hélène ; Hélène se pare
» de sentiments généreux ; elle annonce qu'Hécube sera la
» captive d'Ulysse : c'est tout. — Mais il n'y a rien dans
» cet acte ! Est-il possible que j'aie pu me tromper à ce

» point, de suivre aveuglément Sénèque à mes débuts ? » Tout cet acte est à retrancher, absolument. Que faire » alors ? Courir au dénouement ? Mais nous ne sommes » qu'au quatrième acte. Faut-il mettre le dénouement en » deux actes, un pour la mort d'Astyanax, un pour la mort » de Polyxène ? Non ! plus de ce procédé ! Deux actes en » récit, cela est traînant. De ces deux morts, c'est-à-dire » du cinquième acte de Sénèque, faisons notre acte IV ; et » ensuite ? Eh bien ! ensuite, puisqu'il faut cinq actes, nous » ferons notre acte V avec l'histoire de Polydore et de Po- » lymnestor, qui est le dénouement de l'*Hécube* d'Euripide ».

Voilà sans doute de quelle suite de réflexions est né ce drame redondant et surchargé que Garnier appelle la *Troade*. On y sent une préoccupation et comme une impatience constante : Garnier trouve Sénèque trop vide. Le besoin d'action dramatique s'est enfin éveillé, très puissant, dans son esprit de français. Ce qui ne tient pas directement à l'action, il le retranche ; ce qui la retarde il le modifie, le change de place ; un acte utile mais trop sec, il l'amplifie. — Seulement il se trompe, à mon sens, d'une manière complète sur la méthode vraie pour agrandir un sujet jugé trop restreint. Il ne se place pas au sein du sujet pour l'étendre par le développement heureux des caractères ou des situations. C'est du dehors qu'il le complète, et de matériaux étrangers pris aux alentours : il ne le féconde pas, il le surcharge. Ni Polymnestor à la fin de la pièce, ni Cassandre au début, ne sont de rien à l'histoire de Polyxène et d'Astyanax. C'est là du pur remplissage. Seuls, les trois actes intermédiaires se tiennent et font corps. Il s'ensuit qu'à prendre les choses dans la grande rigueur, au lieu d'avoir enrichi les cinq actes de Sénèque, Garnier se trouve avoir réduit à trois les cinq actes de son modèle ; ou, si l'on veut, il a, dans ses cinq actes, traité sommairement quatre tragédies différentes, sous prétexte de corriger Sénèque.

dont le tort pourrait bien être déjà d'en avoir traité deux.

Je sais bien qu'il ne faut pas attacher à l'unité d'action une importance exagérée, et que la critique de Voltaire trouvant deux tragédies dans *les Horaces* de Corneille est très injuste. Il est très vrai qu'un drame peut avoir une autre unité que celle qui repose sur l'action : qu'il peut y avoir une sorte d'unité morale, si la tragédie se meut autour d'un grand caractère qui en forme comme le centre. On pouvait donc dire que ce qui fait l'unité de la *Troade* de Garnier, c'est le caractère d'Hécube. — Mais l'unité morale, en une tragédie, ne tient lieu de l'unité d'action, que si l'idée ou le sentiment qui fait cette unité est toujours présent à la pensée du spectateur. On peut faire peut-être un drame de toutes les infortunes diverses des Troyennes, mais à la condition que, très clairement et constamment, elles retombent toutes sur Hécube, et se ramassent toutes dans le malheur d'Hécube. — C'est ce que je n'aperçois pas dans la *Troade* de Garnier. Il semble bien avoir fait quelques efforts en ce sens. Il a maintenu Hécube sur la scène presque constamment, ce qui est un grand point en pareille affaire. Il l'a rattachée très fortement à l'épisode de Polyxène. Mais l'épisode de Polyxène n'arrive qu'au troisième acte, et, pendant tout le second, nous n'avons pu certainement nous intéresser qu'à Andromaque et Astyanax. — De plus la perfide et basse vengeance d'Hécube au cinquième acte, quand elle fait crever les yeux à Polymnestor, détourne d'elle l'intérêt au moment où il s'y rattachait, et au moment où il faudrait qu'il s'y ramassât. — Enfin, et surtout, pour que l'âme d'un personnage domine un drame aux incidents multipliés, de manière à y rétablir l'unité en le ramenant tout à soi, il faut que ce personnage frappe très fortement l'esprit du spectateur ou par son élévation morale, ou par la grandeur de son rôle, ou par l'originalité persistante de son caractère. C'est ce

qu'on ne peut pas dire d'Hécube. A tout prendre elle côtoie le drame plutôt qu'elle ne le résume en elle, et au lieu de voir en elle le centre moral de la tragédie, on serait tenté quelquefois de la prendre pour un hors-d'œuvre de plus dans une pièce toute en hors-d'œuvre.

Ce qu'il faut retenir de cette tragédie, malheureuse en somme, c'est une tentative intéressante et un grand effort pour échapper à la tragédie purement oratoire de Jodelle, de Grévin ou de Garnier lui-même à ses débuts, et pour faire naître une tragédie qui pût embrasser, en son développement plus ample, un nombre considérable d'événements. Il y avait tout un nouveau théâtre en germe dans cette nouveauté pleine encore de tâtonnements, d'incertitudes et de maladresses.

IV

Antigone

L'*Antigone* [1] est tout à fait conçue dans le même système que *la Troade*. Il faut s'imaginer une pièce dont les *Phéniciennes* d'Euripide forment les trois premiers actes, et dont l'*Antigone* de Sophocle forme les deux actes derniers. Il est impossible de ramener cette tragédie à une unité quelle qu'elle soit. L'exposition est celle d'un *Œdipe à Colone*, la partie centrale est une manière de *Thébaïde*, et les deux derniers actes sont une *Antigone*. Si Garnier, comme il paraît au titre qu'il a choisi, veut que sa pièce soit une *Antigone*, il faut qu'il confesse que c'est une *Antigone* en deux actes précédée de trois actes de prologue. La vérité est qu'il y a absolument deux pièces dans cet ouvrage, précédées d'une exposition qui renseigne tant mal que bien le spectateur, mais qui ne mène à rien.

1. Publiée en 1579.

Garnier est parti probablement des *Phéniciennes* de Sénèque, puis arrivé à la fin de cette tragédie, tronquée du reste, il a songé à en faire une *Antigone* en ramassant en deux actes le chef-d'œuvre de Sophocle. Il ne se peut rien de plus mal ordonné, ni qui tire plus en sens contraires l'esprit du spectateur. — Au premier acte le centre du drame est Œdipe ; au second, au troisième, c'est Jocaste ; c'est Antigone dans les deux derniers. Passe encore pour le manque de personnage central unique. Il n'y a même pas d'idée maîtresse qui ramène à un point unique l'esprit du spectateur. L'idée du premier acte est, si l'on veut, l'idée de la fatalité qui pèse sur Œdipe. Ce qui domine ensuite, c'est l'horreur des guerres civiles ; à la fin ce qui s'impose à nos réflexions c'est la lutte de la loi civile contre la loi morale. Cette tragédie est un exemple assez instructif. Elle peut montrer à quoi tient l'unité dans les choses d'art, et combien peu elle tient à quelque chose de matériel, puisqu'en écrivant l'histoire d'une seule famille en un seul lieu et en un seul jour, voilà un auteur qui est aussi loin que possible d'avoir fait une tragédie une.

Ce défaut est sans compensation possible. Il faut du moins féliciter Robert Garnier d'en avoir eu conscience, puisqu'il semble avoir voulu l'atténuer. Il a usé d'une adresse qu'on trouvera un peu puérile ; mais il faut toujours songer à l'état du théâtre au temps où il écrivait. Il a distribué et coupé sa pièce de telle manière que les différentes tragédies qui la composent se rattachent étroitement les unes aux autres, et il s'est attaché à dissimuler le point d'adhérence. Les dernières paroles d'Œdipe au premier acte sont une allusion à la guerre entre Etéocle et Polynice qui prépare l'esprit du public aux événements qui feront la matière des deux actes qui suivent. Entre le troisième acte (mort des deux frères) et le quatrième (funérailles de Polynice) la transition entre les deux tragédies est encore assez habile-

ment enveloppée. Garnier n'a garde de faire finir le troisième acte sur les morts des deux frères et de Jocaste. Il fait survenir, avant la chute du rideau, Hémon et Antigone, et, par une scène d'amour assez agréable, il fait glisser l'intérêt de Jocaste sur le couple amoureux, jette au public l'amorce d'une nouvelle aventure, et donne ainsi le branle à une nouvelle action. — Il est bien probable qu'il l'a fait à dessein, car lui, si prodigue d'ordinaire, de morceaux lyriques, et qui place un chœur après tout épisode, et même parfois sans épisode, n'en a pas mis le moindre après la mort de Jocaste, comme s'il se fût hâté d'introduire Hémon et Antigone, de retenir ainsi et d'étourdir le spectateur, pour lancer son esprit sur une nouvelle piste. — Mais ce n'est là que des artifices, et l'incertitude générale n'en subsiste pas moins. Elle est pénible.

Ce qui prouve à quel point est fondée en raison cette loi de l'unité dramatique, c'est que dans les pièces où cette unité est absente, ce n'est pas seulement la belle ordonnance de la pièce qui y perd, ce n'est pas seulement le goût de la symétrie qui est offensé ; les caractères eux-mêmes, et c'est là le point, semblent comme amoindris et effacés. Garnier a beau traduire Sénèque, il a beau traduire Sophocle, et non sans talent, Œdipe, Jocaste, Antigone ont chez lui quelque chose de confus, ne se détachent pas avec le relief puissant que nous nous attendions à trouver, dans la vive lumière où nous avons coutume de les voir circuler. La raison en est que loin de se prêter un mutuel concours, loin de s'éclairer les uns les autres grâce à la place bien choisie pour chacun dans le tableau, ils s'offusquent l'un l'autre au contraire, chacun venant prendre à un moment donné la place de l'autre, et couvrir d'un nouveau dessin le portrait précédemment crayonné. Si l'on veut qu'Œdipe m'intéresse, il convient, en effet, qu'il attire à lui mon attention dès le premier acte, mais à la condition qu'il ne sera

pas absolument mis en oubli, le premier acte terminé. Si l'on veut que Jocaste laisse en mon esprit une forte empreinte, il faut, ou ne pas la faire mourir au troisième acte, ou fermer le poème au troisième acte. Si, après la mort de Jocaste, Antigone vient remplir la scène jusqu'au dénouement, c'est comme une feuille d'un carton d'estampes qui tombe sur une autre feuille, et la dernière reste seule dans mon esprit, jetée sur le souvenir confus et brouillé de la précédente. *Tantum junctura pollet, non series.*

A la considérer ainsi, *Hécube* était mieux composée qu'*Antigone*. Au moins Hécube restait mêlée aux événements depuis le début jusqu'au dénouement du poème, servant, sinon de centre, du moins d'un lien entre les différentes parties de l'œuvre ; si bien que, pour faire reposer sur ce personnage l'unité même du drame, il n'aurait fallu, en vérité, qu'un peu de génie. Je me défends de l'office un peu pédantesque de refaire le plan des tragédies mal composées que je rencontre ; mais qui ne voit, sans qu'il soit besoin de s'y appesantir, ce qu'il fallait pour faire de cette *Antigone*, je ne dis pas une belle œuvre, car c'est ici que le génie intervient, mais du moins une pièce bien faite ? Le vrai titre de la tragédie c'est évidemment « la famille d'Œdipe » ; l'idée morale dominant la pièce sera donc *Œdipe châtié dans ses enfants*. Pour que l'unité existe, il faut que cette idée soit toujours présente à la pensée du spectateur. Elle ne le sera que si elle vit sous nos yeux dans un personnage : ce personnage sera Œdipe. Qu'Œdipe soit donc toujours sur la scène. Il pourra n'avoir qu'un rôle presque passif, comme dans *Œdipe à Colone*. Mais il subira le contre-coup de toutes les douleurs du drame, et cela suffit pour qu'il le ramène tout entier à soi. Alors faites périr devant lui, par lui, car il est l'origine du fléau qui frappe les siens, et Polynice, et Etéocle, et Jocaste, et Hémon, et Antigone ; qu'il parte enfin, abandonnant cette ville maudite,

chassé par Créon, si l'on veut, comme dans les *Phéniciennes* d'Euripide, cherchant son chemin douloureux, et demandant à la terre étrangère l'hospitalité d'un tombeau. Ce *Roi Lear* antique pourra ne pas manquer de grandeur. Du moins il formera un tableau d'ensemble où les différents personnages, depuis Antigone jusqu'à Créon, concourront à un effet d'ensemble.

Ce manque d'adresse dans la composition se marque encore dans le détail de l'agencement des scènes. Je laisse ici de côté tout ce qui est de Sénèque et de Sophocle, et ne regarde qu'aux parties originales. Il y a dans l'*Antigone* de Garnier de l'originalité par omission et de l'originalité par addition : Garnier a retranché de ses modèles certaines choses, et en a ajouté d'autres. C'est là qu'il faut aller surprendre l'instinct qui guide le poète français dans son travail. Cet instinct est assez curieux : c'est le souci constant de la simplification et de la symétrie.

On connaît cette grande scène de Sénèque : Jocaste suppliante entre Etéocle et Polynice. La scène prête à l'éloquence : Garnier l'imite de très près. Mais sait-on la modification qu'il y apporte ? Il supprime un rôle, celui d'Etéocle, qu'il réduit à l'office de personnage muet. Garnier a le sentiment de l'effet théâtral, il conserve l'ordonnance du tableau : les deux frères restent aux deux côtés de la mère ; mais il n'aime pas que trois personnages parlent dans la même scène. Sans doute il lui semble que cela gêne, en le morcelant, l'abondant développement oratoire où il se plaît plus qu'à toute chose ; et voilà Etéocle condamné à ne point présenter sa justification, pour cause d'utilité déclamatoire.

Dans la partie de la pièce qu'il a imitée de Sophocle, Garnier a cru devoir ajouter toute une scène. Après qu'Antigone est partie pour la mort, il fait revenir Hémon sur le théâtre, et, à son tour, Hémon fait ses adieux à sa patrie, à ses amis et à la lumière. Je n'ai pas besoin de dire que la

scène est froide. C'est le goût de la symétrie qui l'a inspirée à Garnier. Antigone avait chanté son chant de mort, il fallait que Hémon dît aussi le sien, d'autant que Garnier ne laisse point passer l'occasion d'un monologue oratoire sans la saisir. Mais il faut reconnaître qu'il a été assez mal inspiré ici. Les mêmes idées répétées à un instant d'intervalle, et répétées par Hémon après avoir été dites par Antigone, cela ne peut être que très languissant. — Il eût mieux valu sans doute introduire Hémon avant Antigone. — Il eût mieux valu surtout nous les présenter ensemble sur le théâtre. Ce que les bienséances de son temps interdisaient à Sophocle, Garnier pouvait se le permettre, lui précisément qui, à l'acte précédent, avait fait chanter aux deux fiancés un duo d'amour assez aimable. Nous aurions eu là, au XVIe siècle, une ébauche de la scène incomparable : « *Rodrigue qui l'eût cru...* » Garnier n'y a pas pensé, et nous voilà revenus à cette observation, qu'il faut faire encore, que Garnier passe très souvent à côté de ces scènes capitales, que la critique moderne tient pour nécessaires, nœuds où l'action dramatique se serre et se ramasse. Il n'est pas encore assez détaché du système dramatique de son temps, du drame tout oratoire, pour user, sinon par rencontre, des procédés qui sont le fond même, je ne dirai pas de l'art dramatique, mais de la mécanique théâtrale aux siècles suivants.

Toutefois cette tragédie si mal faite ne laisse pas d'être intéressante à certains points de vue. Elle renferme plus de beaux morceaux qu'aucune de celles de Garnier, et nous aurons à y revenir longuement quand nous étudierons le style de notre poète. Il a montré dans cet ouvrage qu'au point où il était, il ne lui manquait plus que le choix heureux du sujet, pour donner à la scène française un ouvrage digne d'y demeurer.

CHAPITRE VII

ROBERT GARNIER : SA TROISIÈME MANIÈRE (1580)

I. Troisième manière de Robert Garnier.
II. Bradamante : Invention, composition.
III. Les caractères dans *Bradamante*.
IV. Résumé.
V. Les Juives : Invention, composition.
VI. Les caractères dans *Les Juives*.
VII. Résumé.

I

Ce dernier effort qui restait à faire à Robert Garnier, pour se mettre hors de pair parmi les tragiques du XVIe siècle, il nous en a donné la mesure par deux fois, à la fin de sa carrière dramatique, dans une période trop courte (1580), où il a mis au jour deux ouvrages d'un genre très différent, tous deux bien conçus, bien ordonnés, attachants, et écrits d'une manière remarquable pour leur date. Dans cette troisième manière, Robert Garnier nous présente ce double intérêt qu'il est à la fois absolument affranchi de toute imitation directe et servile, et qu'il est très fidèle encore au fond au système dramatique qu'il a suivi jusqu'à ce jour. L'esprit de ce système ne s'en accuse que mieux aux regards, l'auteur n'étant plus asservi qu'à sa pensée même, à sa manière propre d'entendre le théâtre, et c'est sans doute sur ces deux dernières expressions de sa pensée, qu'il convient, en dernière analyse, de définir le système, et de juger l'auteur.

II

Bradamante [1] est une *tragi-comédie*, c'est-à-dire un drame historique à dénouemnt heureux.

Ce n'est pas la première fois, comme on l'a beaucoup dit, d'après d'Aubignac je crois, qu'une pièce française est donnée, sous cette appellation. Dès 1554 je vois une certaine « *Tragique-comédie françoise de l'homme justifié par foy* par Henri de Barran, » et en 1560 on sait qu'Antoine de La Croix donnait sa *tragi-comédie des trois enfants dans la fournaise*. Mais *Bradamante* est bien la première œuvre importante conçue dans l'esprit du théâtre tragi-comique, et rentrant dans ce genre particulier qu'on pourrait appeler la tragédie déridée et souriante. Cette pièce signale dans l'esprit de Garnier comme une sorte de relâche, et une lassitude de tant d'horreurs qu'il a entassées sur la scène. Au sortir de Sénèque, et se débarrassant enfin de cette longue obsession, il s'est joué à l'Arioste, et de ce commerce nous a rapporté une agréable histoire de guerre et d'amour.

On connaît le sujet de *Bradamante*. La célèbre amazone d'Arioste aime Roger. Aymon et Béatrix, père et mère de Bradamante, par ambition et vanité, préfère un autre prétendant, Léon, fils de l'empereur de Byzance. Charlemagne, prié de décider, a rendu cet arrêt que celui qui aurait vaincu Bradamante en combat singulier, l'aurait pour épouse. Tel est le point de départ et l'exposition de ce petit drame, et c'est ce qui forme la matière du premier acte.

Dans le second acte nous assistons aux débats domesti-

1. On sait qu'elle s'est jouée longtemps en province à travers toute la première moitié du XVIIe siècle. Une anecdote du *Roman comique* de Scarron suppose cette coutume chez les comédiens de campagne de jouer la vieille tragi-comédie de Garnier. Elle a été publiée en 1580.

ques entre les parents de Bradamante. Le vieil Aymon ne voit que Léon pour son gendre ; Béatrix, du même avis, mais moins impérieuse, fait entendre que Bradamante aime ailleurs, et qu'il faudrait tâcher à la ramener par douceur et persuasion. Renaud de Montauban plaide pour sa sœur, et très vite en vient à s'emporter contre l'obstination de son père, qu'il ne réussit qu'à jeter dans une violente colère. Puis survient Bradamante que sa mère essaye de prendre par la vanité, sans rien obtenir.

Le troisième acte nous fait connaître Léon, le Byzantin. Ce beau fils est très lâche, et, cependant, se félicite très vivement de cette condition de combat singulier avec Bradamante, qui lui est imposée. C'est qu'il a un ami qui lui doit la vie, et qui, déguisé sous les armes impériales, combattra pour lui. Or cet ami est tenu de tous pour invincible. — Imaginez que cet ami est précisément Roger, que Léon ne connaît pas sous son vrai nom, mais qui, en effet, doit la vie à Léon. C'est bien ce dernier point qui désespère Roger ; car voilà l'honneur qui le force à combattre pour son sauveur contre celle qu'il aime. Roger se désole donc, et autant en fait de son côté Bradamante, tout en se promettant bien d'envoyer le beau fils de la Grèce chercher femme aux enfers.

Le combat a eu lieu au commencement du quatrième acte. Roger a tant fait qu'il n'a manqué ni à l'honneur ni à l'amour. Il s'est seulement défendu, mais d'une telle opiniâtreté qu'il a lassé Bradamante, et a été proclamé vainqueur sous le nom de Léon. C'est donc Léon qui doit épouser Bradamante. Celle-ci résiste de tout son cœur : elle va avec Marphise, sœur de Roger, se jeter aux pieds de Charlemagne pour le supplier d'annuler son arrêt. L'empereur ne connaît que la parole donnée : « Eh bien ! dit Marphise, Roger et Bradamante sont fiancés. Pour conquérir Bradamante, il faudra encore que Léon se batte avec

Roger. — Qu'à cela ne tienne, dit bravement Léon, qui compte toujours sur son mystérieux lieutenant pour se battre à sa place. — Mais cette fois le lieutenant ne se trouve plus si aisément : on ne sait ce qu'il est devenu, et Léon commence à faire mauvaise figure. C'est sur cette péripétie que finit l'acte IV.

Force a bien été à Roger de dire la vérité ; Léon, qui n'a pas un mauvais cœur, prend bien les choses, et confesse que Bradamante est due à Roger. Mais il reste à vaincre l'obstination du vieil Aymon. Le moyen de lui persuader de marier sa fille à un homme qui n'a que son courage? Heureusement la Providence veille, et ne laisse pas en peine les amants généreux; et, fort à point, elle amène les ambassadeurs de Bulgarie, qu'on ne s'attendait guère à voir en cette aventure, et qui viennent offrir la couronne à Roger, en récompense de les avoir sauvés dans une de ses innombrables entreprises. Dès que Roger est roi, Aymon et Béatrix ne peuvent que lui faire bel accueil, et tout étant bien qui finit bien, il n'y a rien qui soit mieux que cette véridique et vieille histoire.

Elle est amusante en effet, et bien composée. Il y a quelque chose dans chaque acte, l'intérêt se soutient, l'intrigue est ingénieuse, encore qu'invraisemblable et romanesque, le dénouement est court et vif. — La pièce ne manque ni d'unité ni de simplicité. Elle se déroule d'une suite aisée, sans presque aucun incident étranger à l'action, prenant seulement en soi les ressources par où elle se développe et s'étend. On y sent la main d'un artiste enfin sûr de sa composition, qui sait où il va, et qui y va par les chemins les plus droits et les plus unis. Garnier a commencé par des pièces creuses, il a continué par des pièces renflées de matériaux disparates et superflus ; il arrive à construire une pièce de théâtre où il ne se trouve ni vide ni remplissage, et qui a tout à fait, selon la défini-

tion de l'école, son commencement, son milieu et sa fin.

De là est venue une qualité presque nouvelle chez Garnier. *Bradamante* est la première pièce de Garnier qui soit vraiment dramatique au sens où nous entendons ce mot. Il y a déjà dans cet ouvrage beaucoup moins de discours et beaucoup plus de *scènes*, c'est-à-dire de morceaux où les personnages se parlent et se répondent. Les forces diverses qui entrent en jeu dans le drame, et qui autrefois, chez Garnier, suivaient des chemins parallèles sans se rencontrer, se rencontrent enfin et se heurtent l'une à l'autre quelque peu. Il n'y a pas encore mêlée entre elles, mais il y a commencement de conflit. — J'imagine qu'à ses débuts Garnier eût composé son second acte ainsi qu'il suit : Scène Ire : Aymon se jure à lui-même que Bradamante épousera Léon, se plaint de la résistance de sa fille, déplore les égarements de la jeunesse. — Scène II : Béatrix plaint sa fille de préférer un aventurier à un prince de sang impérial, se propose de la ramener par la douceur. — Scène III : Renaud déplore la vanité de ses parents, qui sacrifient le bonheur de leur fille à une vaine gloire... et ainsi de suite. — Il n'en va plus de même. Il semble qu'à force de s'être donné un mouvement factice dans son *Hécube* et son *Antigone*, Garnier a trouvé le mouvement vrai, et il comprend enfin que si Béatrix est d'un avis différent de celui d'Aymon, il faut mettre Aymon et Béatrix en présence, et que si Aymon et Béatrix sont d'avis contraire, il faut mettre en lutte Renaud et Aymon. — De cette entente plus juste de l'art, il résulte des scènes, sinon passionnées, du moins vivantes et qui intéressent.

Ceci est comme l'adolescence de l'art ; ce qui est déjà plus savant, c'est l'habileté qui consiste à conduire une situation de telle manière, non seulement que des personnages d'avis différent luttent les uns contre les autres, mais que, dans le cœur du même personnage, des sentiments

contraires entrent en lutte. C'est de cet art qu'on voit déjà quelque germe dans *Bradamante*. La déconvenue du pauvre Léon, bien adroitement réservée pour la fin d'acte (acte IV) a quelque chose de dramatique, parce qu'elle fait un contraste. — On sait qu'il vient de vaincre en la personne de Roger. On lui propose de se battre de nouveau. Il lui en coûte si peu qu'il est de flamme à accepter :

> Quand ce serait Renaud, quand serait Roland même
> Que le ciel a doué d'une force suprême,
> Je l'oserais combattre.....

Mais on lui apprend que son autre lui-même a disparu. — Revirement soudain :

> Hé ! Dieu ! je suis perdu ! Malheureux qu'ai-je fait ?
> Me voilà blasonné de mon déloyal fait...

Ici, l'effet de contraste n'est que plaisant, parce que le choc des sentiments contraires ne met en lumière que la poltronnerie d'un Rodomont. Mais tout à côté de cette scène comique, en voici une autre émouvante, où ce jeu de sentiments divers est amené avec autant de naturel, et mis en son jour avec assez d'adresse. — Roger doit combattre Bradamante sous les armes de Léon. Sa reconnaissance envers Léon est une dette d'honneur, l'amour qu'il a pour Bradamante est une chaîne chérie. Cette fois voilà le vrai drame. Nous rencontrons dans Garnier cette lutte de l'honneur contre l'amour, du devoir contre la passion qui est le fond de tant de scènes de Corneille. Eh bien ! Garnier a fait lui aussi son *monologue de Rodrigue*, et il est assez remarquable que, moins les traits de génie («... *Endurer que l'Espagne impute à ma mémoire... Sauvons du moins l'honneur... Que je meure au combat ou meure de tristesse...* ») le morceau de Garnier offre tout à fait les mêmes qualités et les mêmes défauts que celui de Corneille. — C'est le même abus de l'esprit, les mêmes tours de pensée

recherchés et précieux, les mêmes antithèses ingénieuses. — C'est aussi la même énergie jeune et saine, la même hauteur de cœur, s'exprimant en un langage ferme et vigoureux. — Commençons par le mauvais : aussi bien c'est par là que Roger commence lui-même.

Me voici déguisé ; mais c'est pour me tromper :
Je porte un coutelas ; mais c'est pour m'en frapper :
J'entre dans le combat pour me vaincre moi-même ;
Le prix de ma victoire est ma dépouille même.
Qui vit oncq tel malheur ? Léon triomphera
De Roger, et Roger la victoire acquerra.
Je suis ores Roger et Léon tout ensemble.
Chose étrange, un contraire au contraire s'assemble.

Que faire donc, et à quel parti se résoudre ? — C'est ici que la lutte s'accuse :

Encor si à moi seul je faisais cet outrage !
Mais Bradamante, hélàs ! en souffre davantage.
Il faut n'en faire rien. — Mais quoi ? tu l'as promis -
C'est tout un : ne m'en chaut : il ne m'était permis :
Si ma promesse était de faire aux dieux la guerre,
A mon père, à ma race, à ma natale terre
La devrais-je tenir ? Non ! non ! serait mal fait,
De promesse méchante est très méchant l'effet.
— Voire ! mais tu lui es attenu de la vie.
. . . . . .

Cette discussion avec soi-même et contre soi-même n'est pas sans une certaine vivacité intéressante, et ces sophismes dont cherche à se payer une conscience à la gêne sont d'une assez bonne observation. C'est quelque chose d'analogue au « *Je dois à ma maîtresse aussi bien qu'à mon père* », dont Rodrigue cherche à se tromper. Mais la loyauté naturelle de Roger reprend le dessus. Roger pense aussi à rendre son sang pur ainsi qu'il l'a reçu, et il s'écrie dans un mouvement de désespoir qui n'est pas sans beauté :

Allons donc! allons donc! puisque j'y suis tenu,
Combattons l'estomac, le col et le flanc nu,
Pour mourir de la main de celle que j'offense.
Je recevrai la peine en commettant l'offense
Je ne puis mieux mourir, puisqu'il faut que ce jour
M'arrache, par ma faute, ou la vie, ou l'amour.

Mais encore est-ce bien là tenir son serment? se dit ce raffiné d'honneur : « *De la foi promise je ne m'acquitte point combattant par feintise.* » — Et c'est alors qu'il se décide à ne combattre qu'en se défendant seulement, ce qui concilie toute chose; et nous voilà ramenés d'une manière naturelle sur la pente de la tragédie tempérée, où il est bon que ni la pitié ni la terreur ne soient jamais poussées trop avant. — On voit par cette scène que Garnier sait déjà donner un certain mouvement assez rapide à la succession des sentiments divers dans un cœur, et l'on a vu, par surcroît, qu'il a su prêter un assez bon langage au petit-cousin du Cid.

Il faut dire qu'il y a pourtant, au seul point de vue de la composition, de grandes lacunes et de grandes fautes dans cette aimable pièce. J'ai eu souvent l'occasion de parler de ce que la critique moderne appelle *scènes à faire*, scènes nécessaires. Dans cette *Bradamante*, bien conduite du reste, le lecteur a pu voir déjà que Garnier est passé à côté d'une scène de ce genre sans la voir. Il a bien mis aux prises Aymon et Béatrix, Aymon et Renaud, Roger même avec Léon, dernier point qui est à noter à son éloge. Au début de l'acte V, Roger s'est découvert à Léon, et il en sort une lutte de générosité qui est agréable, et surtout qui était nécessaire, et pour la vraisemblance, et pour que Léon ne fût pas odieux. Mais Garnier ne met pas une seule fois en présence Bradamante et Roger. Il me semble qu'il n'eût pas été difficile de faire qu'ils se rencontrassent après la lutte, ou même avant, et de tirer de cette situation une

belle scène d'amour, de générosité et de larmes. Au lieu de cela, Roger se lamente tout seul, et Bradamante pleure *a parte*, criant : « Mais où donc est Roger ? Ah ! Si Roger était ici ! » — Avec nos habitudes de théâtre modernes, nous nous attendons toujours à voir Roger paraître et dire : « Me voici, et c'est pour notre malheur à tous deux. » Il ne vient jamais ; et voilà un petit *Cid* où manquent les deux *duos* immortels de Rodrigue et Chimène.

Ceci est une lacune, ce qui est moins désagréable qu'une maladresse. — Mais voici une maladresse de composition. Au commencement du dernier acte, Roger se découvre à Léon, comme je l'ai dit, et Léon lui dit : « Vous êtes mille fois plus généreux que moi. Vous méritez bien Bradamante. Prenez-la. » Là dessus, ne semble-t-il pas que la pièce est finie ? Des deux rivaux l'un se retire ; plus d'obstacle. « Mariez au plus tôt. » Pourquoi faire venir de si loin les ambassadeurs de Bulgarie, avec leur couronne à l'adresse de Roger ? — Mais, pour vaincre la résistance du vieil Aymon, qui ne veut qu'un souverain pour gendre. — Je le sais bien ; mais ne serait-il pas plus piquant que Charlemagne dît à Aymon : « Nous avons décidé, d'accord avec vous, que Bradamante serait à qui l'aurait vaincue. Vous avez applaudi à la victoire de son adversaire, croyant que c'était Léon. Ce n'était pas Léon, c'était Roger. Que Roger épouse, *Patere legem*... » Ce retour de l'intrigue sur elle-même, faisant, par un rapide et naturel revirement, juste le contraire de ce qu'elle semblait en train de faire, est tellement dans les habitudes du théâtre moderne, qu'il n'est pas un lecteur de nos jours, parcourant *Bradamante* qui ne se dise : « Voilà Roger qui combat Bradamante, qui doit être à son vainqueur ; c'est pour qu'au dénouement, délié de son serment envers Léon, par tel ou tel moyen à trouver, il puisse se prévaloir pour son bonheur de ce combat qui maintenant fait sa peine. » Ce dénouement est tout naturel et

comme nécessaire, et il n'est pas besoin des ambassadeurs de Bulgarie. — Remarquons que ces étrangers pourront néanmoins servir. Le dénouement fait dans les conditions que j'indique, ils viendront encore, mais comme un surcroît de bonheur, non comme un instrument de dénouement, pour donner en dot une couronne à l'épousée, pour consoler Aymon, et pour que tout le monde soit heureux. — Ce n'est pas ainsi que procède Garnier. Pouvant sortir d'embarras par ses propres forces, il va chercher une ressource étrangère ; ayant dans le nœud même de son intrigue de quoi la dénouer, il va chercher un *Deus ex machina*. C'est que ses habiletés d'intrigue devenues vulgaires ne se sont répandues chez nous que par la très longue habitude que nous avons du théâtre. Ce que nous appelons une pièce *bien faite*, chose que je serais presque tenté de trouver aujourd'hui trop commune, est la chose la plus rare du monde au XVIe siècle, au XVIIe siècle même, pour la tragédie jusqu'à Racine, pour la comédie jusqu'à Régnard. Ce qu'il est intéressant de considérer, ce n'est pas à quel point nos pièces modernes son bien faites, mais à quel point celles du premier âge de notre théâtre l'étaient peu, pour bien entendre quel chemin a fait l'esprit français en ce sens, et, vu la distance qu'il a parcourue, quel énergique et constant effort il a porté sur cette partie de l'art. Le besoin de logique dans les choses du théâtre est, à travers toutes les variations du goût, celui qui nous paraît avoir été en France le plus persévérant et le plus impérieux. A l'importance des progrès qu'il a imposés on peut mesurer la force de ses exigences.

III

Sous la réserve des observations qui précèdent, il faut reconnaître que *Bradamante* est une pièce bien mieux com-

posée et conduite que ne l'étaient à l'ordinaire les drames du XVIe siècle. On prévoit les conséquences de ce progrès. De même que dans une pièce mal faite comme *Antigone*, les défauts de composition faisaient le plus grand tort au dessin des caractères, tout de même dans *Bradamante* les caractères paraissent bien plus à leur avantage, parce qu'ils sont en meilleure lumière. Nous nous sommes déjà rendu compte de celui de Roger. C'est une assez agréable étude du point d'honneur. Nous avons vu Roger discutant avec lui-même sur les moyens de garder son serment sans perdre ce qu'il aime, et nous avons vu quelle délicatesse un peu subtile, mais assez noble et touchante, il montrait en cette pénible délibération. — La scène où sa générosité résiste à celle de Léon qui lui rend Bradamante est heureusement touchée aussi. Le Roger de Garnier a, comme toutes les âmes vraiment nobles, la pudeur de son héroïsme. Il n'a pas voulu avouer à Léon ce qu'il a fait pour lui. Quand il est amené à en parler, c'est avec une réserve délicate :

> Invicible César, je n'eusse osé vous dire
> La cause de mon deuil et de mon long martyre.
> Las! vous eussé-je dit que j'avais nom Roger?
> Que j'étais là venu pour vous endommager?
> Que j'étais le souci de votre belle dame,
> Brûlé du même feu qui consume votre âme?

Il ne dit rien de plus, ne fait aucune allusion au tourment qu'il s'est imposé de combattre celle qu'il adore, pour garder sa foi à celui qui l'a sauvé. Est-ce oubli de la part de Garnier? — *Felix culpa*. — Est-ce adresse? — Alors je dirai que, pour un auteur du XVIe siècle, c'est de l'héroïsme que de sacrifier tout un développement facile et brillant, afin de conserver à Roger le charme de la générosité qui se dérobe et du sacrifice qui se cache.

Plus loin, lorsque Léon, non sans peine, a fini par vaincre la résistance de son rival, la gratitude de Roger éclate

en quelques mots simples et pieux, un peu trop humbles, à mon gré, mais touchants, presque sans mélange de déclamation, et où sa belle âme se déclare toute entière.

> Je supply le bon Dieu que sans juste loyer
> Longuement ne demeure un amour si entier :
> Et que j'aye cet heur une fois de dépendre
> Cette vie pour vous que vous venez me rendre
> Pour la seconde fois. J'en voudrais avoir deux
> Pour, à votre service, en être hasardeux.

Cette fermeté dans le devoir, cette discrétion à parler des services rendus, et cette ouverture de cœur au contraire à reconnaître les bienfaits reçus, composent un caractère sympathique et charmant, qui, pour l'époque, fait honneur au poète. Les grandes lignes du héros de roman ou de tragédie, tel que nous le rencontrerons sans cesse au XVIe siècle, sont déjà tracées, et déjà d'une main assez ferme.

Bradamante est beaucoup moins intéressante. Cela tient à son rôle lui-même. Elle n'a elle, ni lutte de sentiments contraires à soutenir, ni générosité à faire éclater. Elle aime Roger, se bat pour se garder à lui, l'appelle et pleure : c'est tout ce qu'elle peut faire et c'est tout ce qu'elle fait pendant cinq actes. Le rôle est assurément monotone. — Peut-être Garnier eût-il pu le relever un peu en nous montrant Bradamante suppliante aux pieds de Charlemagne. Je ne vois pas trop pour quelle raison il lui a retiré cette scène pathétique, qui lui revenait de droit, pour la donner à la sœur de Roger. — Mais deux portraits bien vifs au contraire et marqués d'une physionomie bien accusée sont ceux du vieil Aymon et de sa femme Béatrix.

Aymon est un vieux soldat borné à qui l'idée d'avoir pour gendre un empereur a fait tourner la tête. De plus, il est avare, et l'agréable pensée du *sans-dot* chatouille son cœur. Entêté de ces deux idées, il s'y tient avec une obstination sénile, incapable de toute réflexion, qui est d'un co-

mique un peu bas, il faut l'avouer, mais d'une observation vraie, et prise sur le vif. Bien entendu, et ceci encore est pris dans la réalité, tous ces sentiments sont enveloppés de ces considérations morales, graves et chagrines, qui sont si fort dans le goût des vieillards. Tout le passage auquel je songe est à citer, d'autant qu'il est écrit d'un agréable style de comédie.

AYMON. — BÉATRIX.

(AYMON) Le parti me plait fort. — (BÉATRIX) Aussi fait-il à moi
— J'en suis tout transporté! — Si suis-je par ma foi!
— Ce que je prise plus, en si belle alliance,
C'est qu'il ne faudra point débourser de finance.
Il ne demande rien. — Il est trop grand seigneur.
Qu'a besoin de nos biens le fils d'un empereur?
— Ce nous est toutefois un notable avantage
De ne bailler un sol pour elle en mariage :
Mêmement aujourd'hui qu'il n'y a plus d'amour,
Et qu'on ne fait sinon aux richesses la cour.
La grâce, la beauté, la vertu, le lignage
Ne sont non plus prisés qu'une pomme sauvage.
On ne veut que l'argent : Un mariage est saint,
Est sortable, est bien fait, quand l'argent on étreint.
O malheureux poison! — Et qu'y sauriez-vous faire?
Faut-il donc pour cela tant vous mettre en colère?
C'est le temps d'aujourd'hui. — C'est un siècle maudit.
. . . . . .
. . . . . .
Au contraire j'ai vu, au temps de ma jeunesse
Qu'on ne se gênait tant qu'on fait pour la richesse.
Alors vraiment, alors, on ne prisait sinon
Ceux qui s'étaient acquis un vertueux renom,
Qui étaient généreux, qui montraient leur vaillance
A combattre à l'épée, à combattre à la lance.
On n'était de richesse, ains de l'honneur épris :
Ceux qui se mariaient ne regardaient au prix.

Ne voilà-t-il pas bien le vieillard de comédie, maussade, sermonneur, avec ses histoires du bon vieux temps, ses sen-

timents étroits habillés de belles maximes? — Écoutons-le encore; il a des traits de naïveté assez plaisants. A la première représentation, très timide, de sa femme, le voilà qui prend feu, tout outré et en grand scandale, comme sont souvent les vieilles gens, qu'on puisse avoir idée qui n'est pas la sienne. Béatrix lui dit tranquillement :

> Voire! mais j'ai grand peur qu'elle ne l'aime pas!
> — Pourquoi? . . . . . .

Comme il est vrai ce *pourquoi?* C'est le mot unique, et voilà six mille ans qu'on le répète, et nous le dirons tous. En théorie nous savons admirablement que l'amour n'a pas de *pourquoi*, et dans chaque cas particulier, stupéfaits que notre fille n'aime point par raison démonstrative, et que les amoureux aient des raisons à eux qui ne sont point celles des sexagénaires, de la meilleure foi du monde, nous demandons : Pourquoi?

> Pourquoi? qui la mouvrait? est-il de lieu trop bas?
> N'est-il jeune et gaillard? n'est-il beau personnage?
> Il faut qu'il soit vaillant, et d'un brave courage,
> Aux combats résolu, pour être avec danger
> Venu du bord grégeois sur ce bord étranger,
> Ne craignant d'éprouver son audace guerrière
> Avecque Bradamante, aux armes singulière!

Cependant Béatrix, qui désire ce mariage autant que son mari, mais qui est femme, et qui doute que sa fille soit facilement convaincue par la logique paternelle, laisse entrevoir des difficultés. Elle craint que Roger « ne soit entré au cœur » de Bradamante. Alors à l'étonnement naïf succède, chez le vieillard, la colère grondeuse et radoteuse, si plaisante avec ses petits mouvements impatients, qui caractérise les Crysale et les Orgon :

> Veut-elle ce Roger avoir contre mon gré?
> — Je pense que nenni : elle est trop bien nourrie.
> — Si elle l'avait fait!... — J'en serais bien marrie.

Il lui faut des amours ; il lui faut des mignons ;
Il faut qu'à ses plaisirs nos vouloirs contraignions.
Quel abus ! quel désordre ! — Et qu'y sauriez-vous faire ?
— C'est jeunesse ! — C'est mon ! Un âge volontaire.
— Si ne devons-nous pas contraindre son désir.
— Si ne doit-elle pas en faire à son plaisir.
— La voudriez-vous forcer, en un si libre affaire ?
— Elle doit approuver ce qui plait à son père.
— L'amour ne se gonverne à l'appétit d'autrui.
— L'on ne peut gouverner les enfants d'aujourd'hui !

« Un âge volontaire ; » — « Elle doit approuver ce qui plaît à son père ; » — « On ne peut gouverner les enfants d'aujourd'hui, » autant de traits de bon comique, c'est-à-dire autant de traits de caractère, vivement enlevés d'un style alerte et franc. Cette peinture de caractère est poursuivie avec assez d'adresse. Il s'agit, pour la suite de l'action, d'amener le vieil Aymon à ces dernières extrémités où l'idée fixe devient entêtement amer et bilieux, où l'impatience poussée à bout éclate en une explosion de colère enfantine. Dans ce dessein Garnier introduit Renaud, jeune homme ardent, qui va donner l'assaut aux volontés paternelles sans les ménagements de la vieille Béatrix, et jeter le vieillard hors de toute mesure. La scène est menée avec une certaine habileté. C'est d'abord des railleries et gestes de dédain du père de famille en présence du jeune homme qui prétend le redresser, quelque chose comme le « *Vous verrez qu'il faudra m'apprendre d'elle à vivre* » du vieil Orgon :

Qui te fait si hardi de me vouloir reprendre ?
Penses-tu que de toi je veuille conseil prendre ?
De quoi t'empêches-tu ? Me viens-tu raisonner ?
Eh quoi ! qui t'a si bien appris à sermonner ?

Puis l'amusant *Pourquoi ?* de tout à l'heure, assez bien ramené à la suite de traits fort plaisants aussi :

Quoi ! l'avez-vous promise. — Oui bien ! — Sans son vouloir ?
Et s'il est autre ? — *Et puis ? le mien doit prévaloir !*
Je connais mieux son bien que non pas elle-même ?
— Lui voulez-vous donner un mari qu'elle n'aime ?
— *Pourquoi n'aimerait-elle un fils d'un empereur ?*

Ensuite c'est une discussion serrée, à répliques vives, un peu longue, mais qui laisse échapper quelques traits naturels :

Saurait-on la placer en un plus digne lieu ?
— Léon ne lui est propre ores fut-il un Dieu !
— Et que lui faut-il donc ? — Un mari qui lui plaise.

Le vieillard commence à être battu, par conséquent furieux. Pour l'achever Renaud a recours au pathétique, aux sombres pronostics, aux supplications pressantes. Alors, comme on pouvait s'y attendre, il se produit ce mouvement du cœur, que Molière a si agréablement rendu dans la scène d'Orgon et de Marianne. Se sentant faiblir, Aymon se dit : « Allons ! ferme mon cœur,... » se met en colère contre lui-même, et fait passer sa colère sur les autres. A bout d'arguments, il crie tout du haut de sa tête le « Non ! non ! » des gens qui ne savent plus se défendre, et ne veulent pas se rendre ; il s'échauffe par degrés, et en vient, à peu près, à délirer :

Plutôt l'eau de Dordogne à contre-mont ira,
Le terroir quercinois plustôt s'aplatira,
. . . . . .
Que Roger, ce Roger que j'abhore entre tous,
Soit tant que je vivrai de Bradamante époux.
— Roland et Ollivier maintiendront leur promesse
Les armes à la main contre toute la Grèce.
— Et moi je maintiendrai contre eux et contre toi
Qu'on ne peut disposer de ma fille sans moi.
Non ! non ! je ne vous crains. Présentez-vous tous quatre.
Je ne veux que moi seul pour vous aller combattre.
Encore que je sois vieux, j'ai du cœur ce qu'il faut,
Et de la force aussi ! — Vous le prenez trop haut.
. . . . . .

Enfin voilà de l'observation, un peu grosse sans doute, et c'est un point important sur lequel nous aurons à revenir, mais exacte, assez sûre d'elle-même, et qui, tout le long d'une peinture de caractère qui ne laisse pas d'être étendue, ne se dément pas. C'est déjà, en une bien petite mesure, l'art peu connu au XVIe siècle, de *peindre un caractère par l'action*, c'est-à-dire de promener un personnage à travers divers incidents bien choisis, en sorte qu'il nous montre les divers côtés de sa nature, et de l'amener ainsi au point où l'on veut. Nous avons vu que dans la plupart des drames de ce temps, le personnage s'explique lui-même à nous; il nous dit : « Je suis brave; je suis triste; je sens la colère qui me gagne; je m'aperçois que la résignation y succède... » Ici c'est déjà le cours de l'action qui le contraint à se révéler à nous, sans qu'il en ait le dessein. De là aux grands développements de caractère, tels que nous en verrons chez nos grands poètes dramatiques, je n'ai pas besoin de dire qu'il y a une distance infinie; mais le premier pas est fait, encore qu'un peu lourdement.

Béatrix encore est un bon caractère. C'est une excellente femme, mais vaine et faible. Dans toute cette grande affaire du mariage de sa fille où le vieil Aymon voit tant de choses, le *sans-dot* d'abord, puis la gloire, et l'autorité du père de famille à soutenir, et la sévérité des vieilles mœurs à réparer, elle ne voit qu'un seul objet, mais à ravir l'esprit : la couronne. Impératrice! tout pour elle est dans ce mot; mère d'impératrice! quel rêve! C'est à cette pensée qu'elle revient toujours. Nous l'avons vue déjà, quand son mari dit de Léon : « *Il ne demande rien!* » l'interrompre vite, comme en scandale qu'en pareilles circonstances on puisse même songer à telles misères : « *Il est trop grand seigneur. Qu'a* » *besoin de nos biens le fils d'un empereur?* » Fils d'empereur, c'est le premier mot qu'elle prononce dans la pièce; le dernier sera tout pareil, et assez comique aussi :

Puisque Roger est roi, j'ai mon esprit content.
Qu'on mande tôt ma fille. Eh ! qu'est-ce qu'on attend?
Dites-lui qu'elle est reine, et que l'on la marie
A son ami Roger, *roi de la Bulgarie.*

Elle est donc tout aussi désireuse que son mari de voir s'accomplir ce beau mariage. Mais elle le désire. sinon avec moins de transport, du moins avec un moindre emportement. Elle est très timide, et en tremblement à l'approche des tempêtes. Cela est déjà heureux comme contraste avec le fougueux Aymon. Cela ne manque pas non plus de naturel. On sent que cette bonne créature. dans cette terrible famille de Clairmont-Montauban, avec ce mari si irritable, ces quatre fils si hasardeux et cette fille si belliqueuse, a dû se faire humble, et se réduire à presque ne compter pour rien. Aussi la faut-il voir devisant avec son époux. A l'ordinaire elle l'approuve, parfois aventure une demi-représentation, bien modeste. Aux longs sermons terriblement ennuyeux de son mari, elle dit *amen* doucement, comme par une habitude prise depuis longtemps, d'un acquiescement résigné. Aymon vient de débiter sa belle mercuriale contre les mœurs du temps, et son éloge du temps passé. « *C'était là le bon temps* » répond, sans un mot de plus, Béatrix, comme par acquit de conscience. « Bradamante » voudrait-elle avoir Roger contre mon gré ? « *Je pense que* » *nenny!* » fait Béatrix, qui pense tout le contraire. « Mais, » si elle l'osait ? » — « *J'en serais bien marrie,* » soupire-t-elle piteusement. — Cependant elle hasarde deux ou trois répliques peu hardies, d'un caractère général, mais qui vont contre l'idée du vieillard. Celui-ci commence à le prendre de très haut. Bien vite, la pauvrette bat en retraite prudemment : « *Je ne veux contester...* », et, comme font les gens faibles, qui s'engagent à affronter une difficulté à venir, pour se dérober à la difficulté du moment :

Je vais parler à elle, et ferai, si je puis,
Qu'elle me tirera des peines où je suis.
Dieu me soit favorable ! . . . . . .

Elle l'affronte en effet cet entretien avec Bradamante, et, vraiment, la scène, quoique un peu longue, comme toujours, est une des plus vraies et des mieux conduites de notre vieux théâtre. Tout le caractère de Béatrix, peu compliqué à la vérité, s'y développe aisément et clairement, sa vanité, sa bonté, sa faiblesse, et chaque chose bien en son lieu. La vieille mère commence par étaler de son cœur l'orgueilleuse faiblesse, avec une abondance de développements, que l'on peut tenir, en somme, pour un trait de caractère. Tous les mots, tous les titres, toutes les hyperboles qu'elle accumule concourent à l'effet comique.

Être femme d'Auguste, et voir sous votre main
Mouvoir, obéissant, tout le peuple *romain !*
Marcher, grande déesse, entre les tourbes viles
S'entre-étouffant de presse aux triomphes des villes
Pour voir vos majestés, recevoir de vos yeux
(Les soleils de la terre) un rayon gracieux.

Elle croit s'y voir elle-même, et ne s'oublie pas, en effet, dans la fête :

Et nous, que la vieillesse à poils grisons manie,
Aurons d'un si grand heur la face rajeunie,
Vous voyant, notre enfant, une félicité
Qui approche bien près de la Divinité !
Le jour éclairera plus luisant sur nos têtes,
Les chagrins de nos ans se tourneront en fêtes,
Et verrons dans la rue et dans les temples saints
Chacun nous applaudir de la tête et des mains.

Ce n'est pas que ce soit chose douce de se séparer d'une fille si chérie. La bonne Béatrix n'a point la tête tournée au point d'oublier cette épreuve qui lui est réservée : elle en gémit :

. . . . . Un jour m'est ennuyeux
Quand un jour je me trouve absente de vos yeux !

Mais être impératrice, cela n'est-il point pour consoler de toutes choses ? Elle sera trop heureuse, la vieille mère, d'avoir donné sa fille, « lui voyant pour mari *le fils d'un empereur*. » Elle aura ses joies aussi, ses joies de grand'-mère ; et, ici, sont associées plaisamment les espérances ordinaires, douces et charmantes, des vieilles femmes, et les imaginations de la mère ambitieuse :

Vrai Dieu ! quel grand plaisir, quelle parfaite joie !
Oh ! qu'*un petit César* entre vos bras je voye,
Ou dedans mon giron, qui porte sur le front
Les beaux traits de son père avec ceux de Clermont !

Mais Bradamante est inébranlable. Alors Béatrix s'excite à être bien en colère, et se livre à un accès de courroux moitié vrai, moitié factice, qui n'est pas mal imaginé. Elle éclate tout d'un coup, comme personne qui veut se montrer méchante, et qui force sa voix, plutôt qu'elle n'est vraiment courroucée :

. . . . . Oh ! quelle indignité !
Or allez ! courez tôt, dépouillez toute feinte,
Bannissez toute honte et toute honnête crainte ;
Cherchez, suivez, trouvez, ce Roger, ce cruel !
. . . . . .
O vierge mère ! où suis-je ? En quel temps vivons-nous ?
Que la mort contre moi vomisse son courroux,
Pour ne voir ce diffamme ! Aussi bien, après l'heure
De cet épousement, il faudra que je meure,
Et qu'Aymon, le pauvre homme, aille conter là-bas
Que sa fille impudique a filé son trépas !

A cet assaut Bradamante reste interdite. Elle est fille pieuse : si vraiment les choses en sont à ce point, elle se résigne à ne point épouser Roger. Mais pour ce qui est d'épouser Léon, c'est chose à quoi elle ne se peut résigner. et voilà le mot de *couvent* qui arrive, et la scène de Ma-

rianne et Orgon qui reparaît. — Mais Béatrix a meilleur cœur qu'Orgon. Elle est mère et faiblit à ce coup. A vrai dire, Bradamante au couvent est une idée assez invraisemblable pour tout le monde. Elle est insupportable à Béatrix. Tout d'abord, elle n'y peut croire ; car elle est simple et bornée. Il est force gens pour qui toute idée inattendue représente quelque chose d'impossible : *Comment religieuse !* — Mais, oui. — *Quoi ! parlez-vous à bon ?* — Sans doute. — *Comment, de vous aller rendre religieuse ? — D'y aller dès demain le plus tôt vaut le mieux. — Non ferez, s'à Dieu plaît !* — Si vraiment... » — A ce coup, voilà toute la grande colère de la bonne femme qui tombe en un moment. Elle est désespérée, et son désespoir est presque touchant. Elle demande pardon à sa fille : il ne faut pas prendre les choses si à cœur. Mon Dieu ! pour quelques mots échappés...

Ne vous aurais-je point par mes propos déplu ?
N'aurais-je imprudemment votre courroux ému ?
Vous ai-je été trop rude ? Hélas n'y prenez garde.
Ne vous en fâchez point. J'ai failli par mégarde.
Plutôt ayez Roger, allez le poursuivant,
Que vous enfermer vive aux cloîtres d'un couvent.

Et le dernier trait est vraiment bon, d'un vrai poète comique : Cette bonne Béatrix, si elle a eu cette conversation avec Bradamante, c'est qu'elle s'y est engagée dans son entretien avec Aymon pour se délivrer d'une discussion pénible. Pour en finir avec Bradamante, elle promet avec la même bonne foi naïve, d'aller fléchir son mari : « Ne vous fâchez pas, je vais parler à votre fille. — Ne pleure pas, je vais parler à ton père. » Le personnage n'est-il pas bien vrai ?

Aymon le voudra bien. Je m'en vais le trouver
Pour l'induire à vouloir cet accord approuver.
Las ! ne pleurez donc point : sérénez votre face
Essuyez-vous les yeux, et leur rendez leur grâce.

Vous me faites mourir de vous voir soupirer.
Ah ! Dieu ! qu'un enfant peut nos esprits martyrer !

Il y a dans tout cela un certain sentiment et une certaine science de la vérité, un caractère bien suivi dans ses mouvements et ses retours successifs, et une scène bien conduite, en cela qu'elle semble marcher toute seule, du train naturel des sentiments mis en jeu. On voit que Garnier a enfin commencé à apprendre son métier qui est de savoir l'homme, et, le sachant, de le faire connaître.

On voit aussi quel progrès a fait notre auteur, pour ce qui est de l'adresse à bien varier le *ton,* selon les situations et les personnages. On a remarqué, dans les œuvres de lui que j'ai précédemment fait connaître, je ne sais quelle solennité continue, qui est pour beaucoup dans la fatigue que l'on éprouve souvent à lire nos tragiques du XVIe siècle. Dans *Bradamante,* Garnier s'est enfin relâché, et un peu trop, disons-le tout de suite, de sa roideur habituelle. Cette première tragédie tempérée est en général d'une allure aisée et libre. La *musa pedestris* y règne, ce qui ne ne veut pas dire que l'auteur ait coupé ses ailes, mais plutôt qu'il a jeté ses échasses. Je ne sais s'il a cru y perdre, mais je crois qu'il a ainsi attrapé souvent, ce que son siècle a si peu connu, le naturel. On en a pu juger, chemin faisant, par les citations qui précèdent. Je les ai un peu choisies dans ce dessein, réservant pour en parler à présent tels passages qui vont un peu contre ce que j'avance.

Il est curieux, en effet, après avoir reconnu que Garnier est capable d'assouplir sa manière, de remarquer que cela n'est pas sans peine. On n'use pas du cothurne de Sénèque pendant dix années sans en garder quelque gêne dans la démarche. Aussi, dans cette pièce si simple, et peut-être trop, en son style ordinaire, ce qui parfois dépayse ou importune, ce sont certains restes de l'ancienne manière, lambeaux de pourpre que la tragédie a laissé traîner der-

rière elle. Il faut reconnaître que la pièce comportait des parties élevées, touchantes, où le ton devait monter de quelques degrés. Mais ce ton tragique, Robert Garnier ne peut s'empêcher de l'employer parfois hors de propos, entraîné par une ancienne habitude, et cédant à l'ascendant de son étoile. Et alors voici venir les apostrophes et les prosopopées. — Quand Roger revient du combat, il est malheureux, il est vrai ; mais le plus grand malheur des héros du théâtre au XVIe siècle, c'est de ne pouvoir être malheureux sans devenir déclamateurs, et s'il faut plaindre Roger de perdre celle qu'il aime, il faut le plaindre encore plus d'oser dire :

O terre ouvre ton sein ! ô ciel lâche ton foudre !
Et mon parjure chef broye soudain en poudre !

Il faut le plaindre d'être un peu trop savant en mythologie antique, et de s'écrier :

Gouffres des creux enfers, Ténariens rivages,
Ombres, larves, fureurs, monstres démons et rages
Arrachez-moi d'ici pour me rouer là-bas :
Tous, tous à moi venez, et me tendez les bras.

Il est peut-être même regrettable que les œuvres de Virgile n'aient point de secrets pour lui, et qu'au milieu de son désespoir, il en traduise élégamment les passages les plus spirituels :

J'ai ma dame conquise et un autre l'aura.
Ainsi pour vous, taureaux, vous n'écorchez la plaine ;
Ainsi pour vous, moutons, vous ne portez la laine ;
Ainsi, mouches, pour vous aux champs vous ne ruchez ;
Ainsi pour vous, oiseaux, aux bois vous ne nichez.

C'est au début de la pièce que ce défaut est le plus sensible. J'ai peu parlé du premier acte ; c'est qu'il est un peu en dehors de l'action. Il est fait d'un entretien de Charlemagne avec son sage compagnon, Naymes, duc de Ba-

vière. Du moment qu'il mettait Charlemagne en scène, Garnier n'a pu résister au plaisir de lui mettre à la bouche ce langage boursouflé qui est le privilège des rois de théâtre dans la tragédie du XVIe siècle, et dont on retrouve bien quelques traces au XVIIe. On se rappelle le début de la scène de délibération dans le *Cinna* de Corneille :

Cet empire absolu sur la terre et sur l'onde...

Voilà justement de quel ton parle le Charlemagne de Garnier. Mais il y a cette différence qu'Auguste fait un discours au Conseil d'État, tandis que le Charlemagne de *Bradamante* après avoir discouru sur ce ton pendant bien longtemps, en arrive à demander au duc de Bavière quel mari il convient de donner à la fille d'Aymon, ce qui, pour l'heure, est la seule affaire en délibération. Tout ce premier acte fait l'effet de la montagne en travail. Imaginez que dans le *Cid*, le prince de Castille se livre avec son confident à de grandes considérations historiques dans le goût de *Mithridate* pour en venir à se demander à qui il mariera Chimène. Il en résulte comme une disproportion et dissonance. Ceci soit dit pour tout dire, et ne pas trop se laisser aller à croire que notre auteur s'est entièrement débarrassé de tous les défauts de son temps, quelque progrès qu'il ait fait.

IV

On sera peut-être surpris, qu'après avoir donné aux différentes parties de cette intéressante *Bradamante* des éloges assez vifs, je la condamne en la considérant dans son ensemble. C'est pourtant où je me vois réduit, malgré tant de détails qui seraient pour me désarmer. Oui, quand on lit *Bradamante*, on est très souvent arrêté par une agréable scène, par un trait de sentiment vrai, par un vers bien

tourné et d'une libre allure ; et quand on finit la lecture, on n'est que très médiocrement satisfait. C'est que Garnier s'est heurté à une difficulté qui tient au fond du sujet, difficulté très grande, presque insurmontable, et dont peut-être il ne s'est pas douté. Je parle du mélange du tragique et du comique.

Je ne songe pas, et personne, je crois, ne songe à proscrire *a priori* le mélange du tragique et du comique. Il est dans la nature, il peut produire de puissants effets de contraste qui reviennent de droit à la scène, puisqu'ils sont dramatiques. Il a pour lui d'illustres autorités. La tragi-comédie est tout un genre très important et précieux. — Ce n'est pas la tragédie bourgeoise, genre estimable, mais, quoi qu'on fasse, toujours un peu vulgaire : ceci encore est dans la nature ; jamais les malheurs d'un marchand de drap, fût-il un philosophe sans le savoir, n'intéresseront autant que les grandes infortunes historiques. — Ce n'est pas la tragédie romanesque, si en honneur au commencement du XVIIe siècle, toujours peu sûre et périlleuse pour le poète, à l'imagination de qui elle lâche trop la bride, toujours inquiétante pour le spectateur qui se sent entraîné trop loin du monde réel. — Ce n'est pas la tragédie proprement dite, si en honneur aussi chez nous, mais qui nous donne, à nous Français, je ne sais quelles tentations de solennité inflexible, d'éloquence continue, et « *l'éloquence continue ennuie.* » — C'est, pour la nommer de son vrai nom, la comédie historique, ce genre mitoyen et tempéré où l'auteur n'est ni trop à l'aise, ni tenté de se surveiller trop, ni trop guindé, ni trop terre à terre, genre pourtant dont le domaine est vaste, qui va du *Cid* à *Don Juan d'Autriche*, en admettant *Nicomède*, *Don Sanche d'Aragon*, touchant à *Cinna*, touchant à *Esther*. L'influence des grandes œuvres écrites dans ce goût n'a pas été très considérable chez nous. Notre goût de la séparation rigoureuse des genres s'y est opposé. Elle nous eût peut-

être été jusqu'à un certain point salutaire. Elle nous eût un peu rapprochés de la simplicité antique, au-dessus de laquelle nous croyons toujours devoir nous tenir d'un degré ou deux. Je n'ai pas besoin de dire que certaines tragédies d'Euripide sont des comédies historiques. Le voisinage de la comédie historique eût été bon même pour la tragédie proprement dite. Par une contagion salutaire, elle l'eût tempérée d'un peu de simplicité et ramené un peu plus près du train commun des choses humaines. C'est pour avoir, avec quelque complaisance, lié commerce avec la muse de la tragi-comédie, que Corneille n'a pas dédaigné de mêler, non sans grâce, des scènes entières du ton de la comédie élevée à ses plus émouvantes créations tragiques[1]. Il n'est pas le seul, et Racine lui-même, d'un goût si sévère, ne laisse pas de jeter quelques traits qui appellent le sourire dans le second acte de sa terrible *Andromaque*.

Ce mélange est donc possible ; mais c'est une redoutable gageure que de s'y risquer. Il y a toujours péril, en l'essayant, de compromettre, je ne dirai pas l'unité de ton, car l'unité de ton c'est la monotonie, mais l'unité d'impression générale. Or ce genre d'unité est absolument nécessaire à l'esprit. Le but même de l'œuvre d'art n'est autre que de produire une impression qui soit une. Au travers des mille impressions que la réalité fait sur nous, et qui se détruisent ou s'atténuent par leur diversité même, l'art a pour but, avant tout, de ramasser autour d'une idée générale toutes les idées secondaires, tous les sentiments, tous les faits qui mettront cette idée générale en lumière, et de former du tout comme un faisceau qui frappera l'âme au même endroit. De toute nécessité donc, et par une nécessité qui n'est qu'une loi supérieure de l'art, il faut que l'impression générale que

1. *Polyeucte*, acte I, scène 3. Pauline : « *Tu vois, ma Stratonice, en quel* » *siècle nous sommes...* »

laisse une pièce de théâtre soit tragique, ou soit comique. et c'est un principe inflexible qu'une pièce ne peut pas être moitié comique, moitié tragique, et être bonne. — S'il en est ainsi on voit combien ce genre de la tragi-comédie est malaisé. Il risque à tout moment de dérouter et de mettre en garde l'esprit du spectateur, qui ne sait s'il doit s'abandonner à son émotion et franchement pleurer, quelque chose l'avertissant que l'aventure va prendre une tournure inoffensive ; qui ne sait s'il doit rire avec sécurité, sentant toujours le voisinage et l'approche d'un spectacle douloureux. Il y a dans ce procédé comme une intention de ne point prendre au sérieux l'émotion du lecteur. ou comme une sorte d'indifférence à l'endroit de cette émotien, d'où vient que ceux-là aussi, parmi les lecteurs, aiment ce procédé, qui sont plus raffinés qu'il ne faut et qui ont l'habitude de ne pas prendre au sérieux les émotions que l'œuvre d'art excite. On sent qu'une pareille méthode est particulièrement périlleuse au théâtre. où l'on a affaire non pas à un lecteur isolé, mais à une foule qui ne vient là que pour être franchement émue. C'est ce qui fait que ce genre, si intéressant du reste, et qui pique si vivement la curiosité, comprend tant d'ouvrages considérables, dignes d'attention et d'étude, et ne compte peut-être pas un chef-d'œuvre incontesté.

Il y a une autre conséquence de ce mélange du comique et du tragique, qui ne laisse pas d'être remarquable. Ce procédé est fait de contrastes. Mais le contraste a pour effet d'exagérer les choses opposées et de les faire paraître plus dissemblables qu'elles ne sont. Le tragique tout seul ne serait que tragique ; rapproché d'une scène comique, il prend un caractère de cruauté. Le comique, succédant à une scène tragique, prend un air de bouffonnerie. Si Prusias était un bourgeois timide gouverné par sa femme, on ne le trouverait pas d'un bas comique. Entre Nicomède et Rome, on est tenté de le trouver tel. Jugez, si ces difficultés sont ma-

laisées à surmonter pour un homme de génie, ce qu'elles doivent-être pour l'art dramatique naissant, et qui ne sent même pas encore les difficultés !

L'écueil que je viens d'indiquer est justement celui où s'est heurté Robert Garnier. Son comique et son tragique ne sont pas adoucis par le mélange qu'il en a fait ; ils en paraissent outrés. Pris en soi, chacun des caractères de Bradamante, comme je crois l'avoir montré, est assez juste. Mais s'ils nous paraissaient tels tout à l'heure c'est que nous les considérions isolément. Replacés dans l'ensemble, ils n'ont plus du tout le même air. Au sortir des scènes de comédie où paraissent Aymon et Béatrix, Charlemagne parait ampoulé, Roger déclamateur, Bradamante d'un faux pathétique. Quand nous avons entendu les grandes considérations politiques de Charlemagne, les monologues héroïques de Roger et les effusions plaintives de Bradamante, Béatrix et Aymon nous paraissent burlesques. Garnier a la main trop lourde pour ces délicates combinaisons où il y a si peu d'auteurs qui n'échouent. Nous ne retrouvons plus chez lui cette grâce souriante, cette ironie légère et voilée, cette souplesse de composition, de ton et de style, qui nous entraîne à travers tous les contrastes et toutes les invraisemblances du *Roland furieux* par l'attrait d'une belle humeur dont nous nous plaisons à être complices, et nous quittons *Bradamante* avec je ne sais quelle tentation chagrine d'y voir une parodie de l'*Arioste*.

Il reste cependant à Garnier le grand honneur d'avoir ouvert une voie où sont entrés après lui des hommes de génie, d'avoir détendu et dénoué notre tragédie naissante, de l'avoir pliée à l'expression de sentiments naturels et simples, de s'être montré lui-même capable d'un vrai comique, d'avoir introduit sur la scène française de 1580 quelques personnages vivants, ce qui n'était pas chose très commune à cette époque.

V

Les Juives

Ce n'est pas le même but qu'il semble avoir poursuivi dans *les Juives*. *Les Juives* sont l'*Athalie* de Garnier et du XVIe siècle. Ce qu'il y a de remarquable, c'est que Garnier a singulièrement élargi son cadre, sans abandonner son système. *Les Juives* sont une élégie ; mais c'est une élégie *dramatique* et *théâtrale*, d'où il suit que c'est une élégie qui ressemble un peu à une tragédie grecque, c'est-à-dire à une très belle tragédie. Je ne sais si Garnier a fait *les Juives* après ou avant *Bradamante*, les dates de publication étant les mêmes. Mais il me semble qu'ayant appris dans *Bradamante* à jeter un peu de mouvement dans un drame, Garnier n'en est pas moins revenu, avec *les Juives*, à ses idées ordinaires de tragédie un peu lente et tranquille, tout en conservant de *Bradamante* un certain goût de l'action et de la péripétie ; ou, ce qui sera plus probable, il faut dire qu'après avoir, dans *Antigone* et dans *Hécube* couru après le mouvement dramatique, un peu en aveugle, Garnier est revenu à sa nature, tout en profitant des expériences faites, et a su trouver une tragédie lente encore, oratoire encore, mais nullement vide ; sans incidents multipliés, mais où la place des incidents est heureusement remplie par des études de caractères, par des *situations* dramatiques, par des *tableaux* faits pour la scène ; et qui, partant, approche de la perfection du système dramatique dont l'auteur relève.

Les Juives sont l'histoire de Sédécie, roi de Juda, frappé dans sa personne et dans sa famille par Nabuchodonosor, après la prise de Jérusalem. Au premier acte, un prophète expose la situation en rappelant qu'il l'a prédite comme un châtiment mérité par le peuple de Dieu infidèle à sa loi. Il

supplie le Seigneur de pardonner, sans oser s'abandonner à l'espoir. — Un chœur de Juives gémit sur le sort de la cité sainte.

Le second acte est très rempli. C'est d'abord Nabuchodonosor qui, dans un entretien avec son confident, se plaint amèrement de la révolte des Juifs, et annonce, malgré les objections de son officier, qu'il sera impitoyable pour eux. — Puis Amital, mère de Sédécie, s'entretient de ses craintes avec le chœur ; et, comme la femme de Nabuchodonosor survient en ce moment, supplie celle-ci d'intercéder auprès de son mari, ce que la reine promet avec bonté, mais sans grand espoir de succès.

Au troisième acte, Sédécie s'est rendu à discrétion. Nabuchodonosor laisse éclater sa joie dans toute sa cruelle violence. Sa femme le supplie de pardonner. Le roi accorde la vie à Sédécie par un raffinement de vengeance. Sédécie vivra, mais ses enfants seront égorgés à ses yeux, et lui-même.....Voici venir Amital, et ses brus, et ses compagnes. Elles supplient Nabuchodonosor de faire grâce. Le roi répond par des paroles à double entente qui laissent l'espérance au cœur des princesses, mais réveillent la terreur chez le spectateur, qui connaît l'âme du tyran.

L'acte quatrième est tout entier dramatique. Sédécie et Sanée, le grand pontife, enfermés dans un cachot, se préparent à la mort. Nabuchodonosor vient jouir de leur infortune. — Le *Prévôt de l'hôtel* qui a reçu l'ordre d'égorger les enfants de Sédécie, vient les prendre au sein de leurs mères, assurant qu'on ne veut les tenir qu'à titre d'otage. Défiantes, et prévoyant tous les malheurs, Amital et ses brus se séparent des enfants avec larmes. — Adieux touchants dont l'émotion se prolonge dans les lamentations du chœur.

Le cinquième acte est en récit, et pourtant est vraiment pathétique. C'est le prophète qui vient raconter à Amital et aux femmes qui l'entourent la conclusion de cette histoire tragi-

que. Les enfants ont été égorgés, le grand pontife décapité, Sédécie aveuglé. — L'horreur est à son comble quand Sédécie lui-même apparaît. Il crie sa douleur et sa chute. — Le prophète, au milieu des infortunes humaines, fait entendre la leçon du ciel, montre le bras de Dieu dans toutes ces aventures terribles et s'échauffant par l'expression de ces grandes idées, s'abandonne au délire prophétique, annonce la ruine de Babylone, le retour de la captivité, la reconstruction du temple, la venue du Christ.

On voit la conception et la reconstruction de cette pièce. L'une et l'autre sont remarquables. Depuis Jean de La Taille et son *Saül le furieux*, nous n'avions pas eu à expliquer au lecteur ce procédé dramatique : une grande idée morale ou religieuse, qui inspire le drame, qui le domine et l'embrasse tout entier, qui en fait l'unité. — Ici le procédé est mis en œuvre bien plus clairement et bien plus sûrement que dans l'ouvrage de Jean de La Taille. L'idée du châtiment céleste, ayant pour organe le saint prophète, règne à travers le drame tout entier. C'est par elle qu'il commence, c'est par elle qu'il finit. A la première scène le prophète dit : « J'ai annoncé ces malheurs ; » à la dernière c'est lui qui en raconte le dénouement effroyable, et qui, pour montrer la miséricorde à côté de la justice, prédit la réparation, le pardon et la gloire. L'esprit du spectateur ne peut se détacher de la grande pensée qui résume la tragédie et qui l'explique. Derrière les personnages, instruments ou victimes du Très-Haut, qui s'agitent sur la scène, il ne peut cesser d'entrevoir, dans une demi-clarté redoutable, le grand acteur qui les domine et qui les mène.

A l'unité de l'idée maîtresse, se joint ici l'unité d'action. La fable, d'une simplicité extrême, se déroule aux yeux, non sans grandeur, sans incidents étrangers, sans rien qui en interrompe le cours, ni qui en surcharge la démarche. Elle va, d'une progression bien entendue, de son commen-

cement naturel à sa conclusion logique, probable, et pourtant cachée jusqu'à ce qu'elle survienne. Au premier acte, nous connaissons la situation, au second nous espérons dans la bonté de la femme de Nabuchodonosor. Au troisième les paroles obscures du vainqueur nous laissent en suspens. Au quatrième nous tremblons pour Sédécie, pour Sanée, pour les enfants, sans être sûrs encore de la catastrophe que le cinquième acte vient nous révéler en toute son horreur.

L'action, il est vrai, n'est pas rapide, mais elle est bien liée ; et le mouvement, pour lent qu'il soit, en est régulier et bien mesuré. Mieux vaut sans doute un mouvement ménagé adroitement et comme répandu dans toutes les parties de l'œuvre, qu'une agitation extrême jetée dans certains actes, et laissant d'autres parties languissantes. C'est ce que Garnier a bien compris dans la distribution de cette pièce, qui, évidemment, ne comportait pas un très grand nombre de péripéties. Sa tragédie n'est pas implexe, mais elle est bien nouée. Le premier acte, très court, n'est, comme la plupart des premiers actes de Garnier, qu'un prologue. Les trois suivants sont lents à leurs débuts, mais se précipitent vers la fin, se terminent, sinon sur une péripétie, du moins sur une situation qui laisse l'esprit dans l'attente et fait désirer la suite ; enfin le dernier acte clôt et termine complètement tout.

Quant aux parties qui semblent lentes à la lecture, et où l'action s'arrête, faites attention encore : ce sont des *tableaux*.

Tableau au milieu du second acte : Amital, ses brus, tout le chœur emplissent la scène, se lamentant sur les malheurs d'hier et sur ceux de demain ; les plaintes d'Amital et celles du chœur se croisent et se répondent. Vous pouvez imaginer toute une mise en scène imposante, Amital au milieu du théâtre, ses brus et ses petits enfants formant, autour d'elle, un groupe central, autour d'eux le chœur

jusqu'au fond de la scène — un épisode des *Suppliantes*.

Tableau encore, et mêlé d'action, à la fin du second acte : Les mêmes personnages, groupés d'une manière différente entourent la femme de Nabuchodonosor, et la pressent de leurs supplications et de leurs larmes. — Tableau au quatrième acte, quand, au milieu de toutes ces femmes pleines d'angoisse et se serrant autour de leur vieille reine, « *atra ceu tempestate,* » l'exécuteur paraît, et arrache les petits enfants de leurs bras. Voyez-vous l'exécuteur s'en allant par le fond du théâtre, lentement, traînant les enfants muets de crainte, et ici, les femmes qui pleurent, les femmes qui prient, les mains jointes. les bras tendus... J'en mets du mien, sans doute ; mais c'est que je ne puis me figurer que ces pièces n'aient point été faites pour être représentées. En l'absence de documents des deux parts, on imaginerait plutôt que les pièces du XVIIe siècle, sauf *Athalie*, n'ont point été composées en vue de la représentation, tant elles peuvent, à la rigueur, se passer de la scène. Le *Saül* de La Taille, *les Juives* de Garnier semblent réclamer le théâtre au contraire, et le supposent par leur disposition. Ne voit-on pas que ces tableaux sont bien *voulus* par l'auteur, qu'il les a bien imaginés à titre de tableaux, qu'il les *voit* lui-même par avance ? Il les souligne pour ainsi dire, et indique dans le texte même que ce sont des tableaux en effet. Ce tableau du second acte, le texte en indique l'arrangement matériel : — La reine entre en scène avec sa gouvernante ; elle voit arriver les Juives vers elle :

Mais *qu'est-ce que je vois ?* — C'est la tourbe étrangère
Des filles de Juda qui pleurent leur misère.
— Hélas! quelle pitié! j'ai le cœur tout ému;
Je voudrais n'avoir point un tel désastre vu.
Elles viennent vers nous. — Cette ancienne femme
Qui marche la première est quelque grande dame :
Je vois qu'on la respecte . . . . . .

Le tableau n'est-il pas décrit dans tous ses détails? Le metteur en scène n'est-il pas comme prévu et appelé ? Il n'a qu'à venir; son office est tracé. Un peu plus loin la reine dit aux Juives :

> Ma mère, levez-vous; et vous dames aussi
> Qu'un désastre commun fait lamenter ici.

L'attitude et les mouvements des personnages en scène ne sont-ils point nettement indiqués?

Quand ces tableaux sont mêlés d'action, ils sont à la fois d'une puissance dramatique et d'une grandeur scéniques singulières. Tout le cinquième acte a ce double caractère, et. en vérité, si j'oubliais le style, imparfait encore, et impuissant à s'élever aussi haut que l'idée, je dirais que je n'en connais guère de plus beau. — Reines, princesses, Juives, sont sur la scène. Le prophète survient. Il maudit le tyran et invoque le ciel contre lui. — Déclamation, pensez-vous. — Non ; préparation naturelle et assez adroite du récit qui va suivre : « Pourquoi ces nouvelles plaintes? » demande Amital, prévoyant trop un nouveau malheur. Alors le récit arrive, puissant et pathétique, des supplices de Sanée, des enfants, de Sédécie. — Cinquième acte en récit, dites-vous. — En récit très dramatique, répondrai-je d'abord. Il faut remarquer que ce n'est pas là un récit fait pour le spectateur. Le récit est dramatique parce que tout le monde s'y intéresse sur la scène, et celui qui le fait et ceux qui l'écoutent. — De plus, le cinquième acte n'est pas tout en récit. Après que les Juives ont appris la destinée de leurs malheureux concitoyens, quand l'horreur a rempli la scène, et qu'on n'entend plus que des gémissements et des sanglots, Sédécie entre, les yeux sanglants, cherchant son chemin. Le prophète l'aperçoit :

> . . . . . Mais quoi! ne vois-je pas
> Notre infortuné roi tourner ici ses pas ?

Ah! chose pitoyable! Un roi, de la semence
Du fidèle David, être ainsi en souffrance!

Alors Sédécie exhale ses douleurs, sans se plaindre du Dieu qui le frappe, mais adorant humblement la main qui le châtie, et le prophète, au milieu de cette assemblée terrassée par le malheur, fait entendre la parole de Dieu, explique ses desseins profonds, sent peu à peu l'esprit de celui qu'il invoque le visiter, et s'écrie, tout plein de la vision des revanches :

Comme foudres je vois les peuples d'aquilon
Descendre par milliers sur ton chef, Babylon.
Je vois les morions éclater sur leurs têtes,
Les scadrons indomptés bruire comme tempêtes,
De piques hérissés, faisant de leurs bouclairs
Comme d'un ciel sortir un orage d'éclairs.
Je les vois jà camper autour de tes murailles,
Briser tours et remparts, remplir de funérailles
Tes temples et maisons, tes vierges captivant,
Et au sang des occis les chevaux abreuvant.

Tableau touchant, narration brillante, élévation des âmes vers Dieu du fond du malheur, le tout se terminant, avec une heureuse audace, par une scène de délire prophétique naturellement amenée et d'un beau transport, tel est ce dernier acte des *Juives*, auquel il ne manque certainement que la beauté continue du style, où Garnier a déployé toutes les ressources de son beau talent, et qui est le plus grand effort du génie dramatique au XVIe siècle.

Voilà pour la composition générale. Si nous entrions dans le détail, nous pourrions voir que Garnier a enfin trouvé, non moins que dans *Bradamante*, l'art de distribuer les différentes parties d'une scène dans leur ordre naturel, et de jeter cette scène dans son mouvement vrai, malgré cette lenteur relative dont il ne s'est jamais défait. Prenons un exemple. Nous voici au quatrième acte, dans la prison.

Sédécie est en face de Nabuchodonosor. C'est une scène nécessaire, et nous voyons cette fois avec plaisir que Garnier l'a faite et qu'il l'a très adroitement fait attendre. Voyons comme il l'a traitée :

Nabuchodonosor commence : il insulte son ennemi vaincu, ce qui est dans son caractère. Sédécie reste silencieux. Comment la scène commencera-t-elle? Comment le choc se fera-t-il entre les deux forces en présence? D'une manière tout à fait conforme à l'idée générale de la pièce. Insulté, Sédécie n'a rien dit: mais Nabuchodonosor raille brutalement le Dieu des Hébreux qui n'a pas su secourir son peuple. Sédécie se lève gravement, et, avec une conviction calme :

> Le Dieu que nous servons est le seul Dieu du monde.
> Qui de rien a bâti le ciel, la terre et l'onde ;
> C'est lui seul qui commande à la guerre, aux assauts.
> Il n'y a Dieu que lui; tous les autres sont faux.

Voilà la scène lancée. A partir de ce moment, elle ira, d'un mouvement toujours plus vif, passant par trois phases successives, d'un développement à peu près égal. — D'abord prières de Sédécie au vainqueur : « Dieu s'est retiré de moi puisque je suis vaincu. J'accepte ses décrets ; mais craignez-les aussi, et pardonnez, non à moi, mais à mon peuple. » — Sur cela, seconde phase : la discussion s'engage, rapide, pressée, vers contre vers, le style s'anime; Sédécie priait, il supplie. Dernier refus, violent, de Nabuchodonosor. Tout animé par cette discussion, Sédécie est arrivé peu à peu à l'exaspération : son mépris contenu éclate, et, brusquement il se redresse :

> Sus donc! cruel tyran, assouvis ton courage!

et lancée sur cette pente nouvelle, la scène court jusqu'à sa conclusion naturelle, Sédécie mené au supplice; et elle s'ar-

rête heureusement sur ce mot dédaigneux du vaincu qui, en face de la mort, a retrouvé sa tranquillité :

Cherche nouveaux tourments et sur moi les déploye ;
Consulte tes bourreaux : tout cela ne m'effroye !

VI

Voilà mener une scène et connaître le rythme secret qui en doit régler la marche. Dans cet art infiniment difficile, la science des caractères est pour beaucoup, et aussi la connaissance du cours naturel des passions que l'on met en jeu sur la scène. Il est rare qu'une scène bien faite ne soit pas une étude de caractère bien faite. Si le « *Rodrigue, as-tu du cœur?* » si le « *A moi, Comte, deux mots?* », sont de superbes commencements de scène, ils sont aussi d'admirables cris de passion. Il est vrai, en effet, que jamais plus que dans *les Juives*, Garnier n'a peint les caractères avec vigueur et éclat. On vient de voir quelque chose de celui de Sédécie : il est tout entier très imposant. La grandeur du vaincu c'est d'être vaillant aux épreuves, la grandeur du coupable, c'est d'accepter son châtiment comme une expiation salutaire. Sédécie a ce double caractère. Il n'a qu'un regret, qui a de la grandeur encore, c'est de n'avoir pu mourir à la tête de son peuple.

C'est vergogne à un roi de survivre vaincu :
Un bon cœur n'eût jamais au malheur survécu!

Et qu'eussiez-vous pu faire? lui demande le grand-prêtre.

. . . . . Un acte magnanime
Qui malgré le destin m'eût acquis de l'estime.
Je fusse mort en roi, fièrement combattant
Maint barbare adversaire à mes pieds abattant.

En tout le reste il accepte son sort avec une résolution

tranquille. Il y voit une punition méritée, il déclare ses torts avec une humilité fervente qui l'absout. Il dit : « J'ai failli, » avec la noble simplicité dont Mithridate dit : « Je suis vaincu. »

J'ai failli, j'ai péché, j'ai suivi les sentiers
Des rois, qui, réprouvés, m'ont été devanciers.
Mais je l'apprends trop tard; la saison est passée;
J'ai par trop dessus moi de Dieu l'ire amassée;
Je chemine à la mort, et mon supplice est prêt.

Il faut du moins que cette infortune ne soit pas inutile. Les nations doivent apprendre par cet exemple ce qu'il en coûte d'oublier Dieu. Rien n'est plus grave que la loi morale proclamée par celui qui est puni de l'avoir transgressée : « *Discite justitiam.* » C'est de ce ton que Sédécie parle ; ce sont ses premières paroles :

Peuples qui méprisez le courroux du grand Dieu
Comme assis inutile en un céleste lieu,
Sans cure des humains, ni des choses humaines,
Et qui prenez ses lois pour ordonnances vaines ;
Hélas! corrigez-vous, délaissez votre erreur :
Que l'exemple de nous vous apporte terreur.

Devant Nabuchodonosor, il montre une loyauté et une abnégation imposantes, et ce n'est pas sa faute si, là encore, il ne réussit pas à mourir en roi. Il n'atténue rien, n'excuse rien : « Je vous ai offensé, » dit-il nettement : « *Ma vie est en vos mains, vengez-vous dessus elle.* » — S'il prie, c'est pour son peuple. Il plie, aussi longtemps qu'il peut, son âme indomptable pour rendre à ses sujets ce dernier service, pour s'acquitter envers eux de ce dernier devoir. C'est pour son peuple qu'il rappelle au vainqueur, en un beau langage, les devoirs du triomphateur envers les vaincus :

N'aurez-vous donc égard à ma condition ?
— Je ne veux de personne avoir acception.

— Ne regardez au crime, ainçois à votre gloire :
Soyez fier en bataille, et doux en la victoire :
Votre honneur est de vaincre et savoir pardonner.
. . . . . .
— Quelle grâce veux-tu qu'à mes haîneurs je fasse ?
— Que voudriez-vous qu'on fît, étant à votre place.

Il n'est que beau d'être ferme et pieux quand on attend la mort, d'être loyal et magnanime sous les injures de son persécuteur. Il est sublime de bénir Dieu au milieu même des tortures qu'il vous inflige. Sédécie s'élève jusque-là. Lorsqu'il revient, les yeux crevés, au milieu de sa famille en pleurs, un cri de détresse lui échappe. Le Prophète ne lui dit qu'un mot, rigoureux, presque dur, lui rappelant l'idée de la justice divine ; et aussitôt le roi châtié s'incline et bénit Dieu :

SÉDÉCIE.

Voyez-vous un malheur que mon malheur surpasse ?

LE PROPHÈTE.

Non. Il est infini ; de semblable il n'est rien.
Il en faut louer Dieu tout ainsi que d'un bien.

SÉDÉCIE.

Toujours soit-il béni, et que par trop d'angoisse
Jamais désespéré je ne le méconnoisse.

Voilà une chose qui n'est pas commune en notre théâtre du XVIe siècle, un sentiment vrai de la grandeur. C'est peut-être ici le premier exemple que nous rencontrons sur notre scène de ce pathétique d'admiration que l'antiquité avait si bien connu, et que notre grand Corneille nous a rendu avec un tel éclat. On a beaucoup parlé, et excellemment, du pathétique d'admiration. A-t-on remarqué suffisamment que c'est au théâtre qu'il est le plus à sa place, et le plus apte à produire son plein effet ? Le théâtre est œuvre populaire entre toutes, et jugée vulgaire par certains, en ce que, s'adressant à la foule, il ne s'adresse qu'à des senti-

ments généraux. Or l'admiration est un sentiment qu'on éprouve très puissamment en commun, et qu'on n'éprouve guère bien qu'en commun. Les transports d'admiration ne sont guère affaire de cabinet ; ils veulent le contact de la foule et une communication intime avec elle. Voltaire, dans ses remarques sur *Nicomède*, dit très bien que « *l'admiration n'émeut guère l'âme, ne la trouble point, que c'est de tous les sentiments celui qui se refroidit le plus vite.* » Il a raison, et cela est vrai partout ailleurs qu'au théâtre. Mais tout le monde a remarqué que dans une assemblée de mille personnes réunies à un spectacle les sentiments généreux et vertueux prennent le dessus tout d'abord dans les âmes, et précisément de tous les sentiments, l'admiration est le plus vertueux. Il est le mouvement impétueux d'une âme vers la beauté morale. C'est donc sur la scène que le pathétique d'admiration est le plus à propos, et je crois que c'est un signe qu'un auteur a l'instinct du théâtre, s'il cherche et s'il trouve ce genre particulier de pathétique. — Le tort serait peut-être de fonder sur le pathétique d'admiration toute une œuvre dramatique. La grandeur, quoi qu'en dise Voltaire, est très émouvante, mais elle n'est pas variée. Si Auguste dans le *Cinna* émeut fortement, c'est qu'il n'est pas grand tout le temps. Dans *Polyeucte*, si Polyeucte, qui est grand presque constamment, était le seul personnage important, la pièce serait fatigante. Dans *les Juives*, il est bon que Sédécie n'ait que trois scènes, capitales il est vrai, et que la terreur et la pitié, avec le genre particulier de pathétique qu'elles comportent, règnent dans le reste de la tragédie. Voltaire, aux lignes que j'ai citées plus haut, ajoute celles-ci : « *Le caractère de Nicomède avec une intrigue terrible comme celle de Rodogune serait un chef-d'œuvre.* » — Il serait très intéressant d'avoir le sentiment de Voltaire sur *les Juives*.

Le caractère de Sédécie n'est pas seulement entouré d'une

intrigue terrible et touchante, il est entouré d'autres caractères qui ne tendent pas au sublime, mais qui sont intéressants, qui sont vrais et qui sont variés. — Je laisse de côté Nabuchodonosor. On a assez vu qu'il est le tyran banal des tragédies primitives. Il n'y a pas là le moindre effort d'invention. — Mais la reine, sa femme, est une douce et gracieuse figure. C'est une toute jeune femme, comme l'indique un mot d'Amital ; elle est mobile dans ses impressions, timide et craintive, mais bonne, secourable et capable de grandes délicatesses de sentiment : cela fait un ensemble agréable et des contrastes assez piquants. Au premier moment que nous la voyons sur la scène, elle ne songe qu'à la victoire remportée, et laisse éclater une joie enfantine ; elle remercie le soleil d'éclairer un si beau jour ; elle se réjouit de « *voir les Juifs amenés par troupeaux* ». A peine les voit-elle, en effet, et Amital avec ses compagnes s'avancer vers elle qu'elle jette un cri de pitié : « *J'ai le cœur tout ému : Je voudrais n'avoir point un tel désastre vu.* » — Désormais, elle est toute à la douleur et au respect de l'infortune, et elle exprime ces deux sentiments avec une grâce assez touchante. Amital est à ses pieds, la jeune reine en souffre, et lui dit : « *Madame, levez-vous.* » — « Ce nom ne m'appartient pas, répond Amital, je ne puis désormais être appelée qu'esclave. » — « *Ma mère, levez-vous,* » reprend simplement la jeune reine. N'est-ce pas charmant ? — Et la voilà qui console de son mieux les pauvres captives.

Mais elle a une peur horrible de son féroce mari, et quand on la prie d'intercéder auprès de lui, elle est toute interdite et tremblante. Dix fois elle répète : « Oui, je le prierai ; mais comme je crains de ne point réussir !... Ce n'est pas qu'il soit méchant : *Il est tout magnanime et ne tend qu'à la gloire.* Mais il paraît que la gloire des rois est dans la vengeance : *Jamais roi un tel crime impuni ne relaisse...*

Enfin je ferai tout mon possible. » — Elle le fait, en effet, avec plus d'énergie qu'on n'en aurait attendu d'elle : on sent qu'elle a ramassé tout son courage. Cependant, tout d'abord, elle ne procède que par observations très courtes, discrètes, qu'elle glisse ou laisse échapper : on voit qu'elle a bon cœur, mais peu d'haleine à si rude ouvrage. Savez-vous quand elle ose s'abandonner à des représentations plus pressantes, où elle déclare toute sa pensée ? C'est au moment où Nabuchodonosor vient d'exprimer une idée impie : *Conformez-vous à Dieu,* » a insinué la reine. — « *Dieu fait ce qu'il lui plait, et moi je fais de même,* » répond le grossier vainqueur : « Ah ! monsieur ! » s'écrie la pauvre jeune femme effrayée d'un tel blasphème.

Ah ! Monsieur, je vous prie, ayez propos plus sains.
Dieu rabaisse le cœur des monarques hautains
Qui s'égalent à lui, et qui n'ont connaissance
Que tout humain pouvoir provient de sa puissance.
Vous voyez par ce roi dont les ancêtres ont
Porté si longuement le diadème au front
(Et ores votre esclave accablé de misères)
Combien les royautés sont choses passagères.
Maintenant nous marchons sur tous rois triomphants ;
Mais las ! nous ne savons quels seront nos enfants.
Que dis-je nos enfants ? Quels nous serons nous-mêmes.
. . . . . .

Et elle poursuit quelque temps ainsi, opposant aux rudes répliques de son mari les conseils de la prudence, et cette sagesse sûre et vraie qui vient du cœur. — Mais la timidité de cette aimable femme reparaît quand on annonce que Sédécie lui-même va être amené. Elle devrait rester pour tâcher d'imposer à son mari par sa présence. Elle n'en a pas la force. La lutte de tout à l'heure l'a épuisée :

. . . . . Je ne veux pas l'attendre ;
J'aurais trop de pitié de voir ce pauvre roi,
Par désastre réduit en si grand désarroi.

Et elle se retire pour ne plus reparaître dans ce sombre drame, où elle n'a fait que passer comme une forme gracieuse, un profil pur et doux, avec un sourire et une larme.

Amital a plus d'ampleur et plus de force. C'est une Hécube, un de ces personnages majestueux dans la douleur, comme l'antiquité les aimait fort. Elle a de la noblesse et de l'énergie dans les plaintes, trop prolongées, il est vrai, qui sont tout son rôle. Il y a du vrai tragique dans les reproches qu'elle adresse à cette vie qu'elle voudrait quitter, et qui s'acharne à elle :

Mais mon plus grand malheur est ma vie obstinée,
Que les désastres n'ont ni les ans terminée.
Je vis pour mon martyre : Hélas ! ciel endurci,
Quand seras-tu lassé de me gêner ainsi ?
. . . . . .
La mort, prompte en secours, ne m'est point secourable,
Elle me fuit, peureuse, et craint de m'approcher ;
Son dard, qui ne craint rien, a peur de me toucher.

Il y a de l'émotion vraie dans les prières qu'elle adresse au ciel, de la simplicité et une douceur vraiment maternelle dans les supplications qu'elle adresse à la jeune reine. Le touchant tableau que cette vieille souveraine déchue, en cheveux blancs, aux pieds de la jeune femme de Nabuchodonosor, et lui disant dans un langage élevé et tendre, où la bénédiction se mêle à la prière :

Ne nous refusez pas, madame : ainsi jamais
Ne vous puisse toucher le désastre mauvais ;
Puissiez-vous dévider une longue jeunesse,
Et saine parvenir en heureuse vieillesse,
Abondante en enfants, abondante en honneur,
Abondante en l'amour du roi, votre seigneur !

Enfin elle s'élève à un haut degré de pathétique dans cette scène, si belle par elle-même, du rapt des enfants de Sédécie. Ses craintes en songeant au destin obscur qui les

attend, les questions pleines d'alarmes dont elle presse l'exécuteur des volontés de Nabuchodonosor ; puis la résignation qu'elle affecte pour calmer les angoisses des princesses, mères des petits enfants ; puis enfin ses recommandations dernières aux enfants qu'on entraîne, toute cette succession de sentiments divers forme un ensemble d'une grandeur simple, non tourmentée, mais émouvante, qui rappelle ce que le théâtre a de plus pur.

Au bout de mes travaux, je suis presque arrivée ;
Et longtemps le soleil, qui me luit ennuyeux
De ses rayons divins n'éclairera mes yeux ;
Aussi que tant de maux ont mon âme outragée
Qu'elle affecte se voir de son corps dégagée.
Adieu donc, ma lumière, adieu pour tout jamais.
Las ! je n'espère point vous revoir désormais.
. . . . . .
Mais surtout, mes enfants, ayez de Dieu mémoire,
Servez-le en votre cœur ; ne songez qu'à sa gloire ;
. . . . . Souffrez la mort cruelle
Plutôt cent fois que d'être à votre Dieu rebelle.

C'est là une grande âme, et ce qu'il faut estimer plus encore que cette faculté que montre Garnier d'approcher du grand, c'est l'art qu'il montre d'être varié dans l'expression de la grandeur. Sédécie et Amital sont tous deux des âmes dans le goût de Corneille ; mais ils ont bien chacun la grandeur qui leur convient. Sédécie a une grandeur toute virile. Il garde jusqu'à la fin la fière allure, le haut sentiment du devoir, le mépris de la mort qui vont bien à un héros. Tout ce qu'il fait, tout ce qu'il dit sont de l'homme qui répond aux menaces de son vainqueur par cette hautaine parole :

Qu'ainsi soit ! je suis prince, issu de sang royal !

La grandeur de la femme est dans la douceur envers le malheur, dans la dignité gardée parmi les infortunes et les

chutes, dans la piété forte et invincible que n'ébranlent point les injustices du destin, et c'est ce genre de grandeur que Garnier a répandu sur le caractère d'Amital. Il en résulte un constraste heureux, une agréable variété, et, dans toute la pièce, comme une gradation de nuances qui va de la brutalité de Nabuchodonosor à la douceur timide de la reine d'Assyrie, à la grandeur pieuse et résignée d'Amital, à la grandeur héroïque de Sédécie, à la rudesse farouche du prophète.

En effet, il est intéressant aussi ce prophète, et marqué de traits assez frappants. Il a cette âpreté de parole et de ton qui appartient à la race juive, et qui est dans la manière ordinaire des inspirés de Jéovah, et il déchaîne d'un ton superbe l'orage des colères divines. Nous l'avons vu répondre à un mot de plainte échappé à Sédécie par cette parole sèche et tranchante, qui est si caractéristique : « *Il en faut louer Dieu, tout ainsi que d'un bien.* » Tel est son caractère, ardent, fougueux, avec quelque chose d'impitoyable dans l'énergie de sa foi. Il terrasse l'impie, il relève assez rudement le fidèle chancelant ; dirai-je qu'il rudoie son Dieu lui-même ? Sa conviction est si forte qu'elle en est impérieuse, et sa confiance en Dieu si absolue qu'elle semble commander, tant elle espère. — Voyez la suite de sa pensée, au moment où Sédécie vient d'être aveuglé, les enfants tués : « *O barbare vainqueur !* » s'écrie-t-il, « penses-tu qu'il n'y a pas un Dieu au-dessus de ta tête, ou qu'il soit comme tes dieux à toi, *un bronze sans vertu ?* »

> Je t'atteste, Éternel ; Éternel, je t'appelle :
> Spectateur des forfaits de ce peuple infidèle
> Descends dans une nue avec des tourbillons,
> Grêle, tourmente, éclaire, brise ces bataillons.

Quel ton de commandement ! Comme on sent bien que cet homme est sûr du Dieu qu'il ose presser ainsi ! — Il conti-

nue, s'échauffant au souvenir des circonstances où le Seigneur a daigné sauver son peuple. Qu'attend-il donc maintenant ce Dieu sauveur ? Et la plainte s'élève non sans amertume ; mais comme on sent bien que ce cri d'impatience n'est qu'un élan de foi !

Es-tu Dieu de Juda, pour sans fin l'affliger ?
Pour nous donner sans cesse en proie à l'étranger ?
Engloutis-nous plutôt dans les terrestres gouffres !
. . . . . .

Veux-tu que les Gentils se vantent longtemps encore d'avoir écrasé le peuple de Dieu ?

Ils se gaussent de toi ; ta force méprisée
Par nos adversités leur sert d'une risée ;
Et c'est ce qui nous grève en notre affliction
C'est de nos passions l'extrême passion.
. . . . . L'arrogant pensant que son épée
Ait contre ton vouloir notre terre occupée,
En est plus arrogant, n'attribuant qu'à soi
Tout ce nouveau bonheur, qu'il a reçu de toi.

Il y a là un mélange, qui n'est pas vulgaire, de foi profonde et de revendication pressante. C'est un caractère vrai et assez bien esquissé que celui de cet homme véhément, qui, tout en même temps, proclame l'absolue puissance de Dieu et s'irrite de voir sa miséricorde tarder, si croyant qu'il se mêle naïvement au dessein de l'Éternel et qu'il pousse la confiante impétuosité de la prière jusqu'à je ne sais quelle audace indiscrète.

VII

Telle est cette pièce des *Juives*, et tel était le dernier point où devait, où pouvait peut-être arriver le système tragique du XVIe siècle. J'ai appelé, en commençant, cette tra-

gédie une élégie dramatique. Au fond, en effet, ce n'est pas autre chose qu'une élégie, comme toutes les autres tragédies de l'école classique du temps. C'est une situation pathétique offrant matière à de touchants discours. Seulement le goût français, tel qu'il s'est accusé plus tard, s'y révèle déjà par le soin que prend l'auteur d'établir une progression d'effets, de ménager des tableaux émouvants, de cacher le dénouement et de le faire éclater à son moment juste. Ce n'est pas encore la tragédie moderne ; ce n'est plus tout à fait la tragédie de Jodelle et de Grévin. C'est une élégie où il n'y a pas précisément une intrigue, mais où il y a de l'action. Avec plus de génie, ce serait une tragédie comme les Grecs en ont connu plus d'une. C'est là un rapprochement que l'on trouvera d'une louange excessive pour Garnier, mais où il me semble que tout nous ramène en cette pièce : ces tableaux pittoresques et harmonieux, l'emploi des chœurs étroitement unis à l'action et faisant corps avec elle, le caractère religieux répandu dans toutes les parties de l'œuvre et qui en est l'âme. On sent dans tout cela un grand effort, un grand progrès et une grande promesse.

Un jour viendra où un grand poète dramatique, passionné pour le théâtre grec, aura, dans ses longues années de recueillement solitaire, comme la vision d'une tragédie grecque rapprochée du goût français. Il y voudra, autant que possible, cette conspiration de tous les arts concourant à un grand effet d'ensemble, mais subordonnés à la poésie, qui est le caractère du théâtre antique. Il rêvera une tragédie sans amour, sans intrigue compliquée, des caractères énergiques et grands, des tableaux imposants et riches, des foules sur un vaste théâtre, des richesses sévères, mais majestueuses, de décoration et de mise en scène, la magie des chants et de la musique s'ajoutant à la puissance de la poésie. Comme Garnier, il choisira un sujet biblique, il s'inspirera de la poésie des livres saints, il aura

des chœurs intimement liés à l'action, une scène toujours remplie, des figurations riches et variées; comme Garnier il concevra une grande idée religieuse, et en fera l'unité morale de son drame; il introduira sur le théâtre l'éloquence sacrée, et osera la pousser jusqu'au désordre ardent et terrible du délire prophétique; à ce que Garnier a conçu et crayonné, il ajoutera le génie, et *Athalie* verra le jour.

CHAPITRE VIII

LE STYLE DE GARNIER

I. Garnier traducteur et imitateur.
II. Garnier écrivain original : L'expression propre chez Garnier.
III. Sa manière de peindre.
IV. Sa manière de développer l'idée.
V. Sa manière d'exprimer le pathétique : le mouvement oratoire.

I

Il est impossible de quitter Garnier sans dire quelque chose de son style et de ses qualités de poète lyrique. Ce sont les parties de son talent, non pas les seules recommandables, comme on l'a trop dit, mais incontestablement les plus brillantes. — Ce sera sans doute chose utile que d'étudier d'abord Garnier comme traducteur et imitateur. pour venir ensuite à ses qualités originales. C'est dans les essais de l'élève qu'on surprend le mieux les penchants de l'écrivain, en considérant ce qu'il choisit, ce qu'il retranche et ce qu'il ajoute; et l'on en arrive ainsi à mieux pénétrer les principes qui l'ont guidé quand il s'est hasardé à faire par lui-même.

Rien qu'à savoir que Garnier a principalement imité Sénèque, nous nous faisons déjà une idée de la tournure de son esprit ; quand nous verrons ce qu'il imite de préférence, nous serons entré déjà plus avant dans le secret de son travail.

Quand Garnier imite, le plus souvent il traduit. Il faut l'en louer. Racine en fit autant, et au XVIe siècle bien plus

qu'au XVIIe, notre langue ne pouvait que gagner à faire effort pour se modeler sur les contours arrêtés des langues antiques. Comme traducteur proprement dit, Garnier a de grandes qualités. Il est net, serré, vigoureux. Toute la scène de la déclaration dans *Hippolyte*, sauf deux ou trois traits sur lesquels j'aurai à revenir, est d'une fidélité et même d'une élégance assez rares. Qu'on me permette seulement d'en citer la fin. — Voici les vers, vraiment beaux, de Sénèque :

Te, te, soror, quacumque siderei poli
In parte fulges, invoco ad causam parem.
Domus sorores una corripuit duas,
Te genitor et me natus. En supplex jacet
Allapsa genibus regiæ proles domus.
Respersa labe nulla, et intacta et innocens
Tibi mutor uni : certa descendi ad preces.
Finem hic dolori faciet, aut vitæ dies :
Miserere amantis.

Garnier s'est bien gardé de rien changer, sauf quelques transitions sans importance, à ce vif et brillant mouvement. Tous les traits sont conservés et n'ont rien perdu dans le texte français :

Or quelque part du ciel que ton astre plaisant
Soit, ô ma chère sœur, à cette heure luisant,
Regarde par pitié, moi ta pauvre germaine
Endurer comme toi cette amoureuse peine;
Tu as aimé le père et pour moi tu défis
Le grand monstre de Gnide ; et moi j'aime le fils!
O tourment de mon cœur, amour qui me consommes!
O mon bel Hippolyte, honneur des jeunes hommes,
Je viens la larme à l'œil me jeter devant vous,
Et d'amour enivré embrasser vos genoux,
Princesse misérable, avec constante envie
De borner à vos pieds mon amour ou ma vie :
Ayez pitié de moi!

En général les traductions affaiblissent et délayent. Il

arrive souvent à Garnier de donner à ce qu'il traduit plus de netteté et de force. Dans Sénèque (*Phéniciennes*, I, 1) Œdipe apostrophe ainsi le Cithéron où il a été exposé et sauvé, il veut mourir :

> . . . . . Recipe supplicium vetus,
> Semper cruente, sæve, crudelis, ferox,
> Quum occidis, et quum parcis...

Garnier, ménageant mieux sa rhétorique, dit plus simplement :

> O meurtrier Cithéron, tu m'es cruel toujours,
> Et mes jours allongeant et retranchant mes jours.

La pensée prend chez lui je ne sais quelle énergie oratoire qu'elle ne trouve pas toujours dans son modèle : Euripide fait dire à Polyxène, non sans fermeté :

> Ἄγ' οὖν μ', Ὀδυσσεῦ, καὶ διέργασαί μ' ἄγων·
> Οὔτ' ἐλπίδος γὰρ οὔτε του δόξης ὁρῶ
> Θάρσος παρ' ἡμῖν ὥς ποτ' εὖ πράξαί με χρή.

Garnier rend toute la fermeté du ton, et y ajoute une certaine véhémence brusque, hautaine, qui ne recule pas devant le mot propre, si funeste qu'il soit :

> Donc, quand il vous plaira, Pyrrhe, allons à la mort !
> Aussi bien n'ai-je point aucun autre confort,
> Et ne puis espérer de fortune meilleure,
> Tant nous sommes perdus, si ce n'est que je meure.

Plus loin, dans Euripide, Polyxène dit à sa mère, avec une simplicité touchante, mais un peu uniment, et en un style de prose : « Ne m'arrête pas, ma mère; ne dis rien, ne fais rien pour me retenir; consens que je meure, avant que j'aie souffert chose honteuse, contre ma gloire. »

> Μῆτερ, σὺ δ' ἡμῖν μηδὲν ἐμποδὼν γένῃ
> Λέγουσα μηδέ δρῶσα· συμβούλου δέ μοι
> Θανεῖν, πρὶν αἰσχρῶν μὴ κατ' ἀξίαν τυχεῖν.

Garnier, en cherchant la netteté de la traduction, attrape cette vigueur concise, ce vif relief que nous goûtons si fort dans nos beaux vers de l'école classique :

Or vous, ma douce mère, hélas ! ne pleurez point :
Plutôt égayez-vous de me voir en ce point ;
Vous dûssiez maintenant, c'est votre vrai office,
Me présenter vous-même à ce doux sacrifice,
Afin que je ne souffre, asservie à leur loi,
Chose qui soit indigne et de vous et de moi !

Voilà Garnier quand il traduit : libre en son allure, encore ne perd-il point de vue son texte, et toute pensée juste et forte se retrouve dans son interprétation. — Quand il se contente d'imiter, c'est-à-dire quand il mêle sa critique et son inspiration personnelle à la pensée de son modèle, il est curieux d'observer et ce qu'il retranche et ce qu'il ajoute.

En général il retranche peu. L'adoration de l'antiquité est trop forte autour de lui et en lui pour qu'il soit tenté, en lisant un ancien, de trouver à redire, partant à exclure. Cependant il exclut quelquefois, non sans goût. Les suppressions qu'il fait marquent en lui plusieurs penchants. C'est d'abord, à travers toute sa pompe et son appareil oratoire, un certain goût de simplicité, qui est, de temps en temps, une agréable surprise. Il y a bien, çà et là, quelques traits ampoulés de Sénèque, qu'il efface discrètement. — Quand l'Hippolyte du poète latin vient d'appeler Phèdre « *Mater* », Phèdre répond pompeusement :

Matris superbum est nomen, et nimium potens :
Nostros humilius nomen affectus decet.

La Phèdre de Garnier répond en un bon style simple, d'un ton d'humilité douce et triste :

Laissez ce nom de mère, Hippolyte je suis
Votre sœur, et encore, humble, je me contente
De n'avoir désormais que le nom de servante.

C'est ensuite un certain sentiment du naturel qui, par endroits, se fait jour. On serait tenté de croire que toutes les sentences ingénieuses ou déclamatoires d'Euripide vont trouver chez Garnier une place d'honneur. Non pas toutes. Ces adieux de Polyxène dont nous parlions tout à l'heure sont déparés dans Euripide par des traits froids de réflexion philosophique. Polyxène, au milieu de sa douleur, remarque judicieusement qu'elle a été grande, glorieuse, égale aux dieux, *sauf pourtant qu'elle devait mourir* (ἴση θεοῖσι πλὴν τὸ κατθανεῖν μόνον); que maintenant elle en est à désirer la mort, *chose qui n'est pas ordinaire* (θανεῖν ἐρᾶν... οὐκ εἰωθὸς ὄν). Ces remarques ne sont pas seulement froides; elles suspendent le mouvement oratoire, le cours suivi et rapide de la pensée. C'est peut-être pour cela, qu'avec ses penchants d'orateur, Garnier les supprime, et traduit ainsi ce passage, couramment, d'un seul jet, sans s'arrêter aux commentaires parasites :

Et quel bonheur pourrais-je avoir encore au monde
De telle grandeur chûte en misère profonde,
Qui suis fille d'un roi, nourrie avec espoir
De me voir reine un jour dedans un trône seoir
Qui suis la sœur d'Hector aux armes indomptable,
Et maintenant captive. . . . . .

De même, à la fin de ce grand couplet de Polyxène, Euripide place une maxime philosophique toute générale, qui serait à sa place à peu près partout, et qui détruit singulièrement l'effet pathétique de l'ensemble : « Quiconque n'est familier au malheur, le supporte, mais souffre à plier la tête au joug : plus heureux s'il meurt que s'il vit; car vivre dans l'opprobre, c'est grande souffrance. » — Garnier supprime purement et simplement. Il aime mieux, sentence pour sentence, mettre dans la bouche de Polyxène quelque chose qui ait un caractère personnel, qui exprime les sentiments d'une jeune fille, et non les idées de tout le

monde, et dit brièvement, avec un peu trop de sécheresse :

> Toute fille d'honneur perdra plutôt la vie,
> Que sa pudicité lui soit d'aucun ravie.

Assez souvent les retranchements de Garnier ont une autre cause. Sa délicatesse de français, déjà assez vive, fait qu'il adoucit certaines crudités de son texte. Il y en a un exemple intéressant dans l'*Antigone*. Sénèque a un mot terrible dans ses *Phéniciennes*. Il fait dire à Œdipe suppliant Antigone de le laisser seul :

> ... Nullum facere jam possum scelus!
> Possum miser! prædico, discede a patre,
> Discede, virgo : timeo post matrem omnia.

Garnier a trouvé un peu lourde et fâcheuse cette insistance : « *prædico, discede, discede* » ; il l'a supprimée, et a rendu assez délicatement le « *timeo post matrem omnia* ».

> . . . . . Penses-tu qu'il me reste
> Encore un parricide ou encore un inceste ?
> J'en ai peur, j'en ai peur ! ma fille, laisse-moi.
> Le crime maternel me fait craindre pour toi.

Mais, dans la plupart des cas, c'est au profit de la noblesse soutenue du ton tragique qu'il s'impose des suppressions considérables. Nous surprenons ici, en son origine, ce penchant tant signalé chez nos tragiques à vouloir ennoblir les modèles antiques. Garnier retranche les détails familiers. Là où Euripide aime à parler des soins serviles qui seront imposés aux captives (*Hécube*, vers 361), du pain à pétrir, du pavé à balayer, du chanvre à filer, détails naturels, et qui peignent, Garnier recule, remplace le tout par une expression générale, c'est-à-dire par une idée vague : « *Et maintenant servir esclave misérable,* » et il passe vite.

On l'attend au récit du garde dans l'*Antigone*. Vous sa-

vez comme il est caractéristique dans Sophocle : tout un type populaire s'y trouve tracé. Pusillanimité, précautions oratoires maladroites, longs détours, détails surabondants, expressions communes, tout y sent l'homme du peuple, la manière qui lui est propre de se présenter, de s'excuser, de raconter. Le personnage est vivant comme un personnage de Shakspeare. Rien de curieux comme de comparer différentes traductions de ce morceau. Baïf le rend avec la qualité qui est l'essentielle et la plus rare chez les traducteurs, la candeur. Il traduit tout naïvement, d'un style simple, franc et souple [1]. Meurice et Vacquerie jettent dans leur traduction tout le phœbus d'écoliers romantiques. — Garnier annonce l'école classique, dédaigneuse du mot familier, peu hospitalière aux personnages de basse condition. Évidemment ce garde l'ennuie et le gêne. Il prend une trop grande place en un ouvrage si noble. Garnier la lui ménage parcimonieusement. D'abord ce soldat obscur ne parlera pas de lui. C'est de lui surtout qu'il parle dans Sophocle, de ses craintes, de ces hésitations, des tristes réflexions qu'il a faites chemin faisant, de son innocence qu'il tient grandement à établir. Tout cela sera supprimé. Que nous importe ce brave homme, quand il s'agit d'Antigone? — Il ne parlera pas plus de ses compagnons. Que nous fait ce tableau des soldats se disputant, s'accusant, s'excusant les uns les autres, proposant de jurer par tous les dieux, de s'imposer l'épreuve du feu ou du fer rouge pour prouver qu'ils ne sont pas complices du crime commis ? Qu'on m'ôte d'ici tous ces magots ! — Il s'interdira toute réflexion de philosophie populaire. Il ne dira pas : « *Tout messager de mauvaise nouvelle est mal reçu.* » Que nous veut ce diseur de proverbes ? — Il fera une seule narration, courte, comme il convient

1. On trouvera cette page citée et louée comme elle mérite de l'être dans l'*Hellénisme en France* de M. Egger, 11e leçon.

à un homme qui ne doit pas s'imposer longtemps à nos regards, et où il ne sera question que du fait essentiel. Peu de détails : un seul reproduit avec complaisance, parce qu'il est de description pittoresque, Antigone criant sur le corps profané, comme un oiseau qui ne trouve plus ses petits dans leur nid. — Puis il se taira vite, disparaîtra même : écoutons Antigone. — Voilà déjà le penchant de l'école française bien marqué : il ira s'accusant de plus en plus, restreignant le domaine de la tragédie aux seuls rôles nobles, et quelquefois la rendant froide, à force de vouloir la rendre digne.

Ce penchant éclate bien plus aux yeux par ce que Garnier ajoute que par ce qu'il supprime. Ce que la lecture la plus superficielle montre d'abord chez lui, c'est son goût oratoire, sa complaisance au développement. Il développe Sénèque : c'est tout dire. Certes ceux de nos contemporains qui s'ennuient à la tragédie du XVIIe siècle voudraient qu'on retranchât des pages entières de Garnier. Ce sentiment est devenu si fort que c'est lui qui a fait croire que la tragédie française du XVIe siècle n'était point pour être représentée[1], ce qui se concilie fort peu avec l'enthousiasme incontestable, prouvé par les témoignages du temps, qui accueillit la *Cléopâtre* de Jodelle ; ce qui tendrait à faire croire aussi que les *Mystères*, avec leur verbiage infini, n'ont jamais pu être goûtés. — Ce n'est point ainsi qu'il faut raisonner. Il faut dire que le goût d'un peuple se modifie de plus en plus en un certain sens ; que le souci de l'action rapide au théâtre va chez nous croissant d'âge en âge ; que les hommes du XVIe siècle (songez aux théories de Jean de La Taille) croyaient avoir trouvé la tragédie implexe et rapide, en comparant leurs déclamations au verbiage du moyen âge : que les contem-

1. V. Ebert, *Geschichte der Franzœsischen Tragedie*, p. 142 et sq.

porains de Racine plaignaient les hommes de 1580 d'avoir subi les longueurs de Garnier ; que nous trouvons trop longs les développements oratoires d'*Athalie*, et que nos neveux estimeront démesurées les tirades de M. Dumas fils. Il n'y a donc qu'à reconnaître que Garnier développe beaucoup, plus que de Bèze, autant que Desmazures et La Taille, moins que Jodelle. Ce qui est important, c'est d'observer où il développe de préférence.

Ce qu'il essaye d'ajouter à ses modèles, c'est d'abord un certain degré de force tragique. Il cherche le trait vigoureux, qui frappe et s'enfonce profondément dans l'esprit. — Sénèque a trouvé une parole très puissante à mettre dans la bouche d'Andromaque, à qui on demande Astyanax :

> Gaudete Atridæ ; tuque lætifica, ut soles,
> Refer Pelasgis ; Hectoris proles obiit.

Garnier trouve l'idée heureuse, mais trop faible, à son gré, dans l'expression. Il veut qu'Andromaque marque plus fortement son dédain pour ces héros qu'un enfant fait trembler, et il ramasse vigoureusement l'antithèse dans ce vers :

> Grégeois, ne tardez plus, désemparez le port ;
> *Ne redoutez plus rien : Astyanax est mort.*

Il trouve assez fréquemment ces corrections qui donnent au texte une énergie nouvelle. Mais ce penchant est périlleux. A chercher la force, on arrive vite au trait forcé. C'est ce qui se rencontre souvent chez notre auteur. Il faut bien avouer qu'il a parfaitement gâté le rôle d'Ismène, en voulant la faire plus énergique qu'elle n'est dans Sophocle. Le charme de ce rôle dans le grand tragique grec, c'est de former un contraste avec celui d'Antigone. Antigone est la femme héroïque, Ismène est la femme vraie, la femme timide et craintive, mais capable, par élan de cœur, quand sa sœur est en danger, de vouloir partager son péril. —

Dans Garnier, il faut que les deux sœurs soient d'un égal héroïsme. L'Ismène de Sophocle dit seulement : « *Je participe à la responsabilité.* — ξυμμετίσχω καὶ φέρω τῆς αἰτίας. » L'Ismène de Garnier dit tout de suite :

> Ce fut moi qui en eus la principale cure :
> S'il y a du péché, s'il y a du méfait,
> *Seule* punissez-moi ; car *seule* j'ai tout fait,

Ainsi lancée, la scène tout entière prend une direction toute nouvelle. Dans Sophocle, à peine le faux aveu d'Ismène est-il fait, et réfuté d'un mot par Antigone, qu'Ismène, revenant à son caractère, et incapable de se soutenir à la hauteur où elle s'est portée, en vient à se plaindre doucement d'une manière très touchante, à Antigone, de ce qu'elle ne lui permet pas de partager son malheur : « *Ne me juge pas indigne, ma sœur, d'avoir fait mon devoir, et de mourir avec toi.... Pourquoi me tourmenter ainsi ?.... Quel plaisir aurai-je à la vie, séparée de toi ?* » — Dans Garnier c'est une lutte de générosité et d'héroïsme, chacune des sœurs renchérissant sur l'autre.

> ANTIGONE : Elle n'en a rien su, non, ne la croyez pas.
> ISMÈNE : J'y allais après elle, et la suivais au pas.
> — Si je lui eusse dit, elle m'eût décelée.
> — Au contraire, sans moi, elle n'y fût allée.
> — Elle n'a pas, Créon, le courage assez fort.
> — Je vous ai incitée à ne craindre la mort.
> — Elle veut avoir part à ma gloire acquêtée.
> — Vous me voulez tollir ma gloire méritée.
> . . . . . .

Mon Dieu, que tout cela est faux ! Où sont les caractères ? Où est cette Antigone dominant tout ce qui l'entoure de la grandeur de son caractère, statue vivante du devoir ? Où est cette Ismène humblement tendre, reconnaissant la supériorité de son héroïque sœur, mais triste de ne pouvoir la suivre, non dans la gloire, mais dans l'infortune ? Je ne

vois plus que deux personnages jaloux de leur renom, et s'accusant de se vouloir dérober l'un à l'autre la gloire d'un acte audacieux. Pour avoir voulu hausser Ismène au même point d'héroïsme qu'Antigone, Garnier a presque dégradé Antigone, et tout à fait dénaturé Ismène.

Quand Garnier ne court pas après la force, c'est après la pompe. — Ceci est plus rare, et ne fait pas oublier ces efforts vers la simplicité que nous avons eu plaisir à signaler chez lui. On sait comme Cassandre, dans les *Troyennes* d'Euripide, expose simplement, d'un sens trop rassis peut-être, les raisons qu'ont les Troyens de ne point regretter cette funeste guerre. Elle aligne des raisonnements nets et précis : *D'abord les Troyens combattaient auprès de leurs femmes et de leurs enfants, consolation qui était refusée aux Achéens. Ensuite, le sort d'Hector vous semble triste ; mais il est mort avec la réputation d'un vaillant, et c'est les Achéens qui en sont cause ; s'ils étaient restés chez eux, sa vertu serait demeurée inconnue.* » Garnier, non sans raison, trouve tout cela un peu froid. Mais il outre en sens contraire, et remplace le trop de simplicité par l'emphase :

Si le nerveux Hector, de Bellone la foudre,
Ne fût mort combattant sur la Troyenne poudre,
De Grégeois assailli; si Pàris et tous ceux
Que cette terre mère en ses flancs a receus,
Gisant dessus l'arène, abattus par les armes
Pour nous vouloir sauver des Dolopes gendarmes;
Bref si la caute Grèce à nos pieds n'eût ancré
Pour les murs d'Ilion renverser à son gré;
Notre nom fût sans gloire, et nos belles louanges
Mortes, n'eussent poussé jusqu'aux terres étranges :
Le nom fameux d'Hector au tombeau fût éteint,
Et n'eût, vaguant par l'air, aux étoiles atteint.

« *In vitium ducit culpæ fuga.* »

Ce n'est pourtant point l'art qui manque à Garnier ; c'est une certaine justesse de goût. Il oublie parfois son person-

nage pour faire montre de beau style. C'est l'écueil de tous les poètes dramatiques. — Or, le beau style, à cette époque, c'est d'abord le style oratoire, et nous venons de voir l'excès où il tend ; c'est ensuite, et nous l'avons fait remarquer ailleurs, le style pittoresque. Garnier, comme tous ses contemporains, aime trop décrire et décrire par petits détails. Il tombe ainsi dans le mesquin, parfois dans le ridicule. — Il ne manque pas de comparer la trace sanglante que laisse derrière lui Hippolyte traîné par les chevaux à la ligne sinueuse que laisse la limace autour d'un cep noueux. — Dès qu'il trouve dans son modèle matière à décrire, il s'empresse de développer. Chose remarquable, à ce goût de la description, il en sacrifie un autre, très puissant chez lui, le goût des maximes concises, bien frappées. Dans ce couplet de Cassandre que nous étudierons tout à l'heure, la prêtresse exprime cette idée qu'il est beau de mourir pour sa patrie. Il y a deux manières de rendre une idée générale de ce genre, comme l'a fort judicieusement remarqué Scaliger : on peut la rendre par une sentence énergique et brève ou par une description brillante. Euripide use de la première : « *C'est gloire à la patrie que bien mourir, c'est honte que mourir lâchement.* » — Garnier préfère la seconde : il développe et introduit le pittoresque dans l'expression de cette pensée morale :

Et quel plus grand honneur pourrait-on acquérir
Que sa douce patrie au besoin secourir ?
Se hasarder pour elle et, courageux, répandre
Tout ce qu'on a de sang pour sa cause défendre ?
Toute guerre est cruelle, et personne ne doit
L'entreprendre jamais, si ce n'est avec droit.
Mais si pour la défense et juste et nécessaire
Par les armes il faut repousser l'adversaire
C'est honneur de mourir la pique dans le poing
Pour sa ville, et l'avoir de sa vertu témoin.

Dans ces limites le procédé est acceptable et ne blesse

point notre goût moderne. — Mais à côté de la description forte et nerveuse, celle qui est pleine d'idées, il y a un autre genre descriptif, celui du *petit pittoresque*, si je puis dire, du pittoresque fait de menus détails frivoles, de festons et astragales, où l'on sent que l'auteur ne décrit que pour décrire. Garnier charge souvent la simplicité antique de ses ornements ambitieux. A plus forte raison quand déjà le modèle n'est pas très simple. — Sénèque met dans la bouche de Phèdre, à la scène de la déclaration, un portrait de Thésée jeune. Elle en suit les détails avec une complaisance qui est naturelle, à la condition de ne se point perdre dans le détail mesquin : « *Qu'il était beau alors! Une bandelette pressait ses cheveux, une mâle rougeur colorait ses traits blancs, sur ses bras souples des muscles vigoureux se dessinaient. C'était le visage d'un Dieu, de Phébus ou plutôt* [s'adressant à Hippolyte] *c'était la vôtre.* — « Description trop matérielle, s'est dit Racine. La rougeur est bien, à la condition d'en faire un signe de pudeur plutôt qu'une marque de force; la bandelette est bien indifférente; les muscles vigoureux sont peut-être choquants; le *plutôt c'était le vôtre* est excellent, vrai cri du cœur. » — Et Racine a écrit les vers divins que l'on connaît, où la peinture matérielle et la peinture morale se mêlent en un si parfait ensemble :

Je le vois, non point tel que l'ont vu les Enfers,
Volage adorateur de mille objets divers,
Qui va du Dieu des morts déshonorer la couche;
Mais fidèle, mais fier, et même un peu farouche,
Charmant, jeune, traînant tous les cœurs après soi,
Tel que l'on peint les dieux, et tel que je vous vois.
Il avait votre port, vos yeux, votre langage,
Cette noble pudeur colorait son visage
Lorsque de notre Crète il traversa les flots
Digne sujet des vœux des filles de Minos!

Voilà développer, mais développer d'une manière intéressante, c'est-à-dire ajouter des idées aux idées. Garnier voit

surtout dans Sénèque ce que Racine y a méprisé, les menus détails descriptifs. Il les recueille soigneusement, les fait plus petits encore et plus puérils, et arrive à faire de Thésée je ne sais quel bellâtre adonisé :

. . . . . Bien jeune encor
Son menton cotonnait d'une frisure d'or
. . . . . .
. . . . . Ses cheveux crépelés
Comme soye retorse en petits annelets,
Lui blondissaient la tête, et sa face étoilée
Était, entre le blanc, de vermillon mêlée;
Sa taille belle et droite, avec ce teint divin,
Ressemblait, égalée, à celle d'Apollin,
A celle de Diane, et surtout à la vôtre.

Cet empressement à saisir le détail pittoresque et à le forcer va très loin, et, sur ce point, quand l'auteur qu'imite Garnier dit une sottise, il y a à parier que Garnier en dira deux. Sénèque, avec sa manie de description, fait dire à Phèdre qu'elle brûle d'un feu dévorant, comparable à un incendie courant le long des poutres d'une maison. — Vite, Garnier développe, et pour donner tout son lustre à cette idée si ingénieuse, arrive aux dernières limites du ridicule :

Le brasier étincelle et flamboie âprement,
Comme il fait quand il rampe en un vieux bâtiment,
Couvert de chaume sec, s'étant en choses sèches
Élevé si puissant de petites flammèches.

Il y avait une description à faire : le malheureux a tout oublié, l'inopportunité de cette idée bizarre, l'insipidité de ces détails, le burlesque d'une pareille comparaison; il a décrit avec complaisance. Ce sont ces choses qui ont frappé les lecteurs superficiels de nos poètes du XVIe siècle, et les ont fait rire, un peu par tradition, pendant trois cents ans. Il faut les connaître, mais ne pas regarder qu'elles. Il y a autre chose dans Garnier que « *le vieux bâtiment* », et dans

Du Bartas que « *l'alouette avec son tire-lire* ». Ce qu'il faut reconnaître, c'est que ces hommes sont des curieux de style qui ne savent pas résister au plaisir de placer, n'importe où, une fleur artificielle de rhétorique.

II

Venons maintenant à Garnier considéré comme écrivain original, et examinons ses procédés de style. — Le talent d'un écrivain dramatique consiste à bien définir, à bien peindre, à bien développer et à émouvoir. On définit par l'expression juste, précise et forte ; on peint par la justesse et l'éclat des images : on développe par l'art de manier avec aisance le style périodique ; on émeut enfin en trouvant les mouvements de style qui peignent les mouvements de la passion. Observons successivement chez Garnier l'expression propre, l'image, la période, le mouvement.

Garnier, dans l'expression de sa pensée, semble avoir visé à la force. Il aime enfermer étroitement son idée dans une forme vigoureuse qui la dessine nettement. C'est ce qui a fait qu'en le lisant on a songé quelquefois à Corneille, et c'est en quoi il a contribué à fonder le style classique. — Cornélie a-t-elle à faire connaître l'état de son âme ? Elle raconte par quelle succession de sentiments elle a passé depuis la mort de son illustre époux. Puis elle ramasse sa pensée dernière en deux vers sobres et graves :

> Depuis, ô Cicéron, mon corps s'est affaibli ;
> Mais non pas ma douleur qui ne sent pas l'oubli.

Lui va-t-on représentant qu'il n'est tristesse qui ne s'efface, ni larmes qui ne tarissent ; elle reprend avec une netteté d'expression presque cruelle :

> Les miennes tariront, quand, cendre en un cercueil
> Je ne sentirai plus ni tristesse ni deuil.

Porcie en est à se demander si le meurtre de César a été utile. Elle examine froidement, et raisonne. Plus de déclamation ; quelque chose de ferme et d'accusé dans le style :

Nous tuâmes César pour n'avoir point de rois :
Mais au meutre de lui nous en avons fait trois ;
Et crains que si ceux-là sont défaits par les nôtres,
En beaucoup plus grand nombre il n'en renaisse d'autres ;
Car c'est une vraie hydre en têtes foisonnant,
Qui plus on en abat, plus en va reprenant.

Quand Roger examine la triste situation où le range son destin, la sûreté d'analyse qu'il y apporte se traduit par une netteté d'expression assez remarquable. On y sent cette vigueur dans la méditation psychologique qui a été poussée si loin plus tard sur notre théâtre :

Hélas ! je suis entré d'un mal en un martyre !
De tous âpres tourments, mon tourment est le pire ;
A mon sort les Enfers de semblable n'ont rien :
Ils ont divers tourments ; mais moi je suis le mien.

Quand la précision se joint à une certaine souplesse et aisance du style qui donne au lecteur la sensation d'une difficulté agréablement vaincue, elle devient de l'élégance. C'est comme une certaine grâce qu'a la pensée à porter sans effort le vêtement bien ajusté du style. On trouve cette qualité surtout dans les siècles classiques ; on la rencontre parfois chez Garnier à un degré estimable. Voici comme un développement assez heureux du « *Sub luce maligna* » dans l'acte I d'*Hippolyte* :

Il y faisait obscur, mais non pas du tout comme
En une pleine nuit qu'accompagne le somme ;
Mais comme il fait au soir, alors que le soleil
A retiré de nous son visage vermeil,
Et qu'il relaisse encore une lueur, qui semble
Être ni jour ni nuit, mais tous les deux ensemble.

Cette force, cette précision et cette sobre élégance, dont

nous venons de parler, sont précisément ce qu'il faut pour exprimer ces maximes, ces sentences dont tout notre théâtre est rempli, et qu'on goûtait déjà beaucoup, nous l'avons vu, au XVIe siècle. Cette habitude n'est pas sans entraîner quelques défauts ; mais comme exercice de langue et de style, elle est excellente. Voltaire parle avec un grand éloge de ces maximes de La Rochefoucauld qui habituèrent à renfermer les idées « *dans un tour net, précis et dé-* » *licat.* » Les moralités du XVIe siècle, Matthieu, Pibrac n'ont pas nui à ce progrès, ni les poètes dramatiques qui, comme Garnier, ont tenu à illustrer leurs œuvres de « *for-* » *tes et graves sentences* ». Il y en a, et beaucoup d'heureuses dans cet élève de Sénèque. On en pourrait faire une anthologie. J'en cite quelques-unes. En voici quatre, à la file, dans le Ve acte de *Porcie.*

La douleur s'amoindrit, quand elle est racontée.
— La douleur qu'on découvre est beaucoup augmentée.
— Raconter ses ennuis n'est que les exhaler.
— Raconter ses ennuis c'est les renouveler.

Cet autre vers n'est-il pas digne de survivre :

Veuillez-vous, mon amour, vous-même secourir :
C'est presque guérison que de vouloir guérir.

Et celui-ci n'est-il pas comme marqué du coin de Corneille (*Porcie,* A. II) :

Qui meurt pour le pays, vit éternellement.

Il y a un grand honneur à trouver de pareils traits soixante ans avant ceux qui semblent les avoir inventés. C'est du reste une impression qu'on éprouve souvent en lisant Garnier, et qui est à sa gloire. Les *vers tout faits* du XVIIe siècle, c'est lui qui les a faits, et c'est chez lui qu'on est tout surpris de les trouver. Le beau vers descriptif :

Encor tout dégouttant du meurtre de son père.

est de lui littéralement (*Antigone*, Acte II, sc. 3) ; de lui encore ce vers qui a fait un si beau chemin dans toute notre littérature, et que presque tous nos poètes ont plus ou moins refait tour à tour :

> Elle est fille, elle est sœur, elle est mère de rois.
> (*Antigone*, A. IV, sc. 3.)

De Bradamante et de Roger, Garnier dit ce que dira Corneille de Sévère et Pauline :

> Certe il est digne d'elle autant qu'elle de vous.
> (IV, sc. 1.)

Ailleurs il écrit :

> Faites dessus la plaine ondoyer votre sang
> Coulant à gros bouillons de votre noble flanc.
> (*Porcie*, A. I, sc. 1.)

Enfin voici tout un passage des *Juives* (A. IV, sc. 2) qui semble détaché de *Polyeucte :*

> Le Dieu que nous servons est le seul Dieu du monde
> Qui de rien a bâti le ciel, la terre et l'onde :
> C'est lui seul qui commande à la guerre, aux assauts.
> Il n'y a de Dieu que lui, tous les autres sont faux.

Ce n'est pas un petit mérite que de dire le premier une chose qui deviendra banale. Boileau, Corneille, Voltaire sont pleins de ces traits qu'on connaissait avant de les trouver chez eux. Rien ne marque mieux chez un auteur le caractère d'écrivain classique, que cette aptitude à trouver des tours de pensées destinées à passer de chez lui dans le domaine commun, et qui, du jour où il les a produits, ne semblent plus lui appartenir.

Puisque nous en sommes à cette remarque, notons encore qu'on trouve à l'avance chez Garnier non seulement les vers tout faits du XVIIe siècle, mais quelques-uns des procédés habituels, quelques-unes des manies caractéristiques de la littérature du temps de Louis XIII. Les apos-

trophes cornéliennes : « *Allons mon âme! — allons mon bras!* » sont très fréquentes chez Garnier, comptent parmi ses élégances favorites : « *Réjouis-toi, mon cœur...* » (Troade, I, 1). « *Sus donc, il faut mourir ; il faut mourir, mon cœur!* » (Porcie, I, 1). — « *Me voulez-vous nourrir de larmes éternelles, Mes yeux...* » (Cornélie, II, 1), etc. — C'est le style classique qui se forme, même en ses menus détails, et, j'y reviens, ne faut-il pas que ces poètes aient été représentés, et souvent, pour que leurs façons de parler aient ainsi passé dans la langue littéraire courante ? — Mais sortons de ces minuties.

Lorsque la force et la précision du style se mêlent déjà d'un certain mouvement, de quelque chose de vif et inattendu, elles forment ce qu'on appelle *le trait*. Garnier ne dédaigne pas cet ornement et le manie souvent avec grâce. J'ai cité : « *C'est presque guérison que de vouloir guérir.* » — « *Héros, ne craignez plus : Astyanax est mort.* » Lorsque Pyrrhus s'excuse à Agamemnon du meurtre de Priam sur ce que la mort n'est que douce aux affligés, Agamemnon s'écrie avec une ironie hautaine et sèche :

Les vieillards par pitié sont de Pyrrhe égorgés !

Enfin le trait, quand il semble comme provoqué par l'interlocuteur, et quand il semble jaillir sous le coup que l'adversaire vient de porter, devient la réplique vers contre vers, ce procédé si brillant, dont nous trouvons le modèle et déjà l'excès dans l'antiquité grecque, que notre école classique a pratiqué comme une habitude chère, parfois comme un jeu périlleux. — Garnier a des pages pleines de ces discussions rapides et vibrantes où le vers répond au vers, et, d'un vers à l'autre, le mot au mot ; et l'on dirait qu'il s'échauffe et s'enivre à cette manière d'escrime. Octave discute avec Antoine sur le sort qu'on doit réserver aux rebelles (*Porcie*, III, 5) :

ANTOINE : Quels ennemis bandés n'ont senti notre effort ?
OCTAVE : Ce n'est encore assez : ils devraient être morts.
— Les meurtriers de César sont-ils vivants encore ?
— Non : mais leurs partisans il nous faut poursuivre ore.
— Leur vie malheureuse est pire que la mort.
— Mais il n'y a malheur qui n'ait son reconfort.
— Quel reconfort ont ceux qui greslent d'infortune ?
— Celui qu'aux malheureux relaisse la fortune.
— De longtemps la fortune embourbe leurs destins.
— On sait combien fortune a les pieds incertains.

Avec plus de fermeté, avec moins de symétrie affectée et monotone, Sédécie dans les *Juives* (A. IV, sc. 2) dispute avec Nabuchodonosor :

NAB. : Peut-on être cruel envers un tel parjure ?
SÉD. : Là, comme en autre chose, il faut garder mesure.
— Tu en as bien gardé en me faussant la foi !
— Faisant comme j'ai fait vous fautez comme moi.
— Ton crime est excessif. — Et gardez qu'excessive
La vengeance ne soit . . . . . .
. . . . . .
Le devoir vous défend de m'être trop sévère.
— Sévère ! Et quel tourment n'as-tu pas mérité ?
— Vons pesez mon mérite et non ma qualité.

Voici qui est plus vigoureux encore, et d'un style mâle qui fait songer à la meilleure époque classique. Malheureusement le morceau tout entier est un hors d'œuvre. Phèdre discute avec sa nourrice (A. II, sc. 1) les torts de son mari considérés comme excuse des siens. Thésée a été déshonorer le lit de Pluton. Il est coupable.

— Non, dit la nourrice,

Ce que Thésée a fait, il l'a fait pour autrui.
— Il en est d'autant plus punissable que lui.
— Pirithois de sa dame avait l'âme embrasée.
— *Cela lui sert d'excuse, et non pas à Thésée.*
— L'on parlera partout d'un ami si parfait.
— On parlera partout d'un si déloyal fait.

— Pluton l'avait jadis à sa mère ravie.
— *Si Pluton a mal fait, lui portent-ils envie ?*
. . . . . .
— Mais à qui se plaindra Pluton de son offense ?
— *Il ne s'en plaindra pas : il en prendra vengeance.*

III

Si l'expression exacte est comme le muscle du style (*torosum dicendi genus*), l'image en est comme la physionomie et le geste. Point de style vigoureux sans mot propre, et point de style vivant sans peinture. Sans expression précise le style ne produit qu'une impression générale et vague ; sans image le style est d'une netteté froide et triste. Le mot propre est dessin, l'image couleur. Selon que les écrivains sont plus méditatifs ou plus enclins à imaginer, l'idée se ramasse, dans leur esprit, en formes arrêtées et nettes, ou se déploie et s'étale devant leurs yeux en images amples et vives. Généralement les âges classiques dessinent plus qu'ils ne peignent ; leur génie est sculptural ; les autres peignent plus qu'ils ne dessinent ; leur génie est pittoresque.

Le XVIe siècle se classe difficilement. — Il est disciple de l'antiquité, et la ligne ferme et précise dans le style, nous venons de le voir, lui plaît. D'autre part il a quelque chose qui tient de la jeunesse et même de l'adolescence. L'éclat le sollicite, et nous avons vu aussi combien le pittoresque, petit ou grand, le séduit.

Il n'a pas pour cela un goût assez sûr, et selon les sollicitations du moment, il penche tantôt d'un côté, tantôt de l'autre, en sorte que ce qui pourrait être heureux mélange devient bigarrure. — Toujours est-il que l'image, dans Garnier, ne laisse pas d'être intéressante à étudier. Comme il fait songer à Corneille par telles expressions pré-

cises et sobres, il fait penser à nos contemporains par telles images abondantes et éclatantes. C'est bien son tort ; mais c'est aussi l'occasion d'une double étude.

On sait déjà où penche trop souvent Garnier en fait de pittoresque. Il se laisse trop souvent aller au petit, au joli. Nous l'avons entendu parler des « *cheveux* crêpelés » de Thésée, et du soleil « *qui retire de nous son visage vermeil.* » Nous sommes bien sévères là-dessus de nos jours. Nous trouvons trop orné le récit de Théramène, et trop fleuris les vers tant raillés : « *Le soleil a trois fois abandonné les cieux...* » Il est probable qu'on estimera prétentieux ces vers, trop soignés peut-être, par ou débute un monologue de la *Porcie* (A. II, sc. 1) :

Déjà loin de Tithon l'aurore matineuse
Chasse les rouges feux de la nuit sommeilleuse,
Et jà Phébus monté sur le char radieux
Vient de sa torche ardente illuminer les cieux.

On sent un peu trop dans ce passage le plaisir qu'a l'auteur à décrire élégamment, comme on sent trop dans les vers suivants la complaisance qu'il met à suivre et à prolonger sa métaphore. Nabuchodonosor, heureux d'avoir pris Sédécie, n'a pas exprimé sa joie avec un tel luxe de style figuré (A. III, sc. 1) :

Je le tiens, je le tiens. Je tiens la bête prise.
Je jouis maintenant du plaisir de ma prise,
J'ai chassé de tel heur que rien n'est échappé :
J'ai laie et marcassins ensemble enveloppé.
Le cerne fut bien fait, les toiles bien tendues,
Et bien avaient été les bauges reconnues.
Les veneurs ont bien fait. Je le vois : c'est raison
Que chacun ait sa part en cette venaison.
Quant au surplus je veux qu'on en fasse curée.

Ne croyez pas pourtant que ce soit toujours à ces enfantillages que Garnier s'amuse. A côté de ce pittoresque des

petits détails, il a parfois aussi la peinture sobre, à larges traits, toute classique. On sait ce qu'est le pittoresque dans Corneille : De temps en temps, rarement, une grande image très frappante, en quelques mots : « *Précipice élevé d'où tombe mon honneur* ». — Ce secret, Garnier ne l'ignore pas absolument : Mégère parle en style de Médée, quand elle dit (*Porcie*, I, 1) :

> Rome ! il faut qu'alentour de la ronde machine
> On entende aujourd'hui le son de ta ruine ;

ou encore :

> Rome n'est qu'un sépulcre à tant de funérailles.

Mais, le plus souvent, Garnier développe l'image, et fait ce qu'on appelle proprement des *descriptions*. Il y met un soin extrême, et ces morceaux en lumière qui semblent se détacher du fond de l'œuvre, ont dû être pour beaucoup dans son succès en un siècle où nous avons vu que les théoriciens et les critiques attachent tant d'importance à l'art descriptif. — Ses descriptions sont en général bien composées, énergiques, d'un style hardi et fort, avec un excès de couleur qui était pour séduire, et les contemporains de Ronsard, et ceux de Victor Hugo. Qu'on se rappelle les descriptions de combats et de déroutes de l'*Expiation*, ces images accumulées et violentes, cette fougue un peu préméditée du peintre, cet emportement apprêté du pinceau, et qu'on lise la description suivante de Garnier (*Cornélie*, I, 3) :

> Las ! mon deuil serait moindre, et mes larmes fécondes
> Se pourraient étancher, si, entre les combats,
> Il eût le fer au poing, acquis un beau trépas,
> Couché sur un monceau de hazardeux gendarmes,
> Ouvert d'une grande plaie au travers de ses armes,
> Dans le flanc, dans la gorge, et dégouttant, parmi
> Son héroïque sang, du sang de l'ennemi !

ou celle-ci (*Porcie*, IV, 1) :

Là vous n'eussiez ouï qu'un craquètement d'armes,
Là vous n'eussiez rien vu qu'un meurtre de gendarmes,
Qui durement navrés, trébuchaient plus épois
Que ne font en hiver les feuillages des bois.
L'un a les bras tronqués ou la cuisse avalée,
L'autre une autre partie en son corps mutilée.
Vous n'oyez que soupirs des blessés qui mouraient,
Que menaces et cris de ceux qui demeuraient;
Vous n'aviez sous les pieds que chevaux et gendarmes
Que piques et pavois, et divers outils d'armes,
Qui gisaient sur le champ, demi-noyés du sang
Qui flottait sur la plaine ainsi qu'en un étang.

Le *lyrisme descriptif*, voilà, ce me semble, la définition de ce genre d'écrire. On y sent le poète qui s'échauffe à peindre, comme ailleurs il s'échauffe à déclamer ou à chanter, qui renfle et qui charge de couleur les images qui passent devant ses yeux. Il y a un peu de cette ouverture de bouche et de cet effort des poumons dans le récit de Théramène, dans le cinquième acte de *Mérope*, un peu partout dans Crébillon, et quelque peu même dans le récit du *Cid*. Mais ici (et voilà peut-être la règle en cette affaire) ici cette grandeur et cette exaltation du ton sont tout ce qu'il y a de plus naturel, parce que c'est le héros de l'action qui raconte l'action. Il a dû ne pas « *reprendre haleine en la racontant* », et même s'y essouffler un peu ; mais aussi c'est qu'il décrivait ce qu'il avait fait, et, en décrivant il revivait par la pensée dans cette « *nuit si belle* », dans « *ces champs de carnage où triomphe la mort* ». — Le tort de Garnier, c'est de mettre ce lyrisme descriptif un peu au hasard dans son œuvre.

On devine bien qu'il le met dans ses chœurs : la pente est toute naturelle. Il a des chœurs qui sont tout entiers en description. Nous y reviendrons. Pour le moment voici

un exemple du genre [1]. Le chœur déplore les funestes effets des guerres civiles :

Qui de trompettes éclatantes
Osa le premier échauffer
Les troupes d'horreur frémissantes
Pour les précipiter au fer ?
Qui, par les campagnes herbues
Fit tomber nos corps tronçonnés
Comme quand les blés moissonnés
Tombent en javelles barbues ?
. . . . . .
. . . . . .
Nos cités languissent désertes ;
Les plaines, au lieu de moissons
Arment leurs épaules, couvertes
De larges épineux buissons [2].

Il est des cas où Garnier retient un peu ce lyrisme un peu inopportun, et le mesure. Il rencontre alors le vrai ton épique, où l'on ne doit point sentir l'auteur qui se plaît à amasser les images, où il ne faut peindre que pour faire voir, comme dans l'exposition didactique « il ne faut parler que pour être entendu ». Je goûte assez la description du combat de Roger contre Bradamante. En voici quelques vers :

Comme une forte tour sur le rivage assise,
Par les vagues battue et par la froide bise,
Ne s'en ébranle point, dure contre l'effort
De l'orage qui bruit et tempête si fort :
Ainsi lui, sans ployer sous l'ardente furie
Et les âpres assauts de sa douce ennemie,

1. *Cornélie*, chœur du 1er acte, strophes 6 et 9.
2. « Mais octobre perd sa dorure
» Et les bois dans les lointains bleus,
» Couvrent de leur rousse fourrure
» L'épaule des coteaux frileux. » (V. Hugo).

Qui chamaille sans cesse, ores haut, ores bas,
Par le chef, par le col, par le flancs, par les bras,
Ne s'émeut de la charge, ains s'avance et se tourne,
Et recule en arrière et le malheur détourne.
Il s'arrête parfois, et parfois s'avançant...

Ne sent-on pas une différence avec ce qui précède? Tout cela n'est-il pas déjà plus vivant! La raison en est claire; c'est qu'ici la description est mêlée de narration. Elle se meut devant nous par cela même, et glisse d'un tableau à un autre : voilà le mouvement et la vie. C'est donc tout un autre genre de description que nous avons à considérer chez notre auteur, la description dans le récit, la narration descriptive.

Garnier ne manque pas de talent en ce genre. On sent, à lire ces morceaux que, subissant, comme tout son siècle, plutôt l'influence latine que la grecque, et entretenant un commerce plus étroit avec Virgile qu'avec Sophocle, il a eu de plus grands maîtres de narration épique que de composition dramatique. Ses narrations sont longues, mais bien conduites. Il détaille avec art, met en bonne lumière les points importants, mêle souvent au récit des traits de sentiment touchants et naturels, relie sans trop d'effort les diverses parties de sa narration; mais surtout il peint, il peint toujours, et c'est pour cela que j'ai été amené à placer ses récits dans le chapitre des descriptions.

En voici un, où l'on sent l'inspiration et même l'imitation directe des modèles latins, qui est très brillant, et où se marque bien ce mélange de peinture et de narration dont je parle. Amital raconte la prise de Jérusalem (*Juives*, II, 4) :

Comme si retirés fussent nos ennemis,
En nos couches sans peur nous gisions endormis,
Quand (ô cruel méchef!) lorsque la nuit ombreuse,
Vers le jour sommeillant cheminant paresseuse,

Par le ciel ténébreux, par le somme enchanteur
Versait dedans nos yeux une aveugle moiteur;
Quand de la terre au ciel, toute chose était coye,
Tous animaux dormants, sauf la plaintive orfroie,
Le camp de Babylon sans crainte des hazards,
Avec grands hurlements échelle les remparts,
Donne dedans la brèche, et, ne trouvant défense,
Rangé par escadrons dans la ville s'avance;
Gagne les carrefours, s'empare des lieux forts,
Et sur le temple saint fait les premiers efforts.
Tout est mis aux couteaux; on n'épargne personne,
A sexe ou qualité le soldat ne pardonne :
Les femmes, les enfants et les hommes âgés
Tombent sans nul égard par le fer égorgés.
Le sang, le feu, le fer, coule, flambe, résonne;
On entend maint tambour, mainte trompette sonne ;
. . . . . .

Ici le mouvement lyrique est remplacé par un autre, le mouvement même du récit. La description elle-même y gagne. Elle a quelque chose de plus aisé, de moins tendu. C'est que l'amas des images que l'effort lyrique avait peine à soulever, et laissait lourd et compact, le mouvement du récit le soulève, le meut et le distribue sans trop de peine. Les images se succèdent, liées les unes aux autres par le fil de la narration, au lieu de se confondre en s'entassant les unes sur les autres. — Que manque-t-il encore pour que la narration soit non seulement brillante, mais de nature à toucher? « *Poemata dulcia sunto* »; il n'y faut qu'un peu plus de sentiment bien ménagé et naturel. Garnier me semble avoir approché de ce dernier degré dans le récit du supplice de Sédécie et de ses enfants, qu'on a beaucoup cité, et qu'on s'étonnerait de ne pas trouver ici (*Juives*, V, 1) :

. . . . . .
. . . . . .
Hélas! ce n'est pas tout; car tout soudain nous vîmes
Présenter vos enfants comme pures victimes.

Si tôt que Sédécie entrer les aperçut,
Transporté de fureur, se contenir ne sut .
Il s'élance vers eux, hurlant de telle sorte
Qu'une tigre qui voit ses petits qu'on emporte.
Les pauvres enfantets, avec leurs doigts menus,
Se pendent à son col et à ses bras charnus,
Criant et lamentant d'une façon si tendre
Qu'ils eussent de pitié fait une roche fendre.
Ils lui levaient les fers, et, d'efforcements vains,
Tâchaient de lui sacquer les menottes des mains,
Les allaient mordillants, et, ne pouvant rien faire,
Ils priaient les bourreaux de déferrer leur père.

Ici la narration, sans cesser d'être descriptive, est devenue dramatique, et voilà juste le point où il fallait venir.

IV

La description et la narration sont utiles en une œuvre dramatique; le développement oratoire y est nécessaire. Il est facile de médire de l'amplification, et il est permis de ne la point aimer. Mais qui ne l'aime pas se condamne presque à ne pas aimer le théâtre. L'art dramatique est art populaire : toute littérature populaire sollicite le développement ; toutes les fois qu'on parle devant une foule, on donne à sa pensée la forme du développement oratoire. Il est naturel qu'un homme qui s'adresse à un lecteur seul, maître de ses réflexions, ne lui donne que la fleur de sa pensée, le résultat et le résumé de longues méditations. Il n'est pas naturel qu'un homme qui s'adresse à nous de vive voix nous donne l'essence, extraite laborieusement, d'un travail de pensée fait à l'avance. Il faut, qu'en apparence du moins, il improvise, il pense devant nous. Penser devant quelqu'un sans préparation, c'est développer; car c'est escortée de tous ses détails que la pensée se présente et se déroule dans l'esprit de celui qui pense, et ce n'est qu'après coup

qu'elle se résume. — Si cela est vrai de toute œuvre littéraire s'adressant à une foule assemblée, cela est vrai à plus forte raison du théâtre. L'acteur n'est pas seulement un orateur, c'est un homme agissant, qui pense devant nous en même temps qu'il agit. Il doit se livrer bien plus encore, ne pas résumer sa pensée, ce qui serait avoir réfléchi, mais s'exposer à nous, nous étaler ses pensées comme elles viennent, développer. — La forme que le développement prend dans les œuvres littéraires est le style périodique. La période est l'image de l'évolution même de la pensée, quand, tout en s'exprimant d'abondance, elle reste maîtresse d'elle-même. La période tient de milieu entre le style coupé, décousu de la conversation populaire, et le style concis et ramassé du penseur qui se résume après avoir pensé. Il y a parler, il y a écrire ; il y a quelque chose d'intermédiaire, qui est écrire de manière à donner l'illusion qu'on parle : c'est le style oratoire, la forme périodique.

Comme tout auteur dramatique, Garnier sera donc orateur, et il nous donnera des exemples des différents genres de développement. — Il connaît, pour le citer d'abord, le genre de développement qui consiste à répéter à plusieurs reprises la même pensée, mais sous différentes formes, et sous une forme de plus en plus vive et frappante : Phèdre invoque le ciel (*Hippolyte,* I, 1) :

> O dieux! qui de là-haut voyez comme je suis,
> Qui voyez mes douleurs, qui voyez mes ennuis;
> Dieux qui voyez mon mal, dieux qui voyez mes peines,
> Vous qui voyez sécher mon sang dedans mes veines,
> Et mon esprit rongé d'un éternel émoi,
> Bons dieux, grands dieux du ciel, ayez pitié de moi.

Il y a là des défauts : on y trouve des synonymes, ce qui constitue le délayage au lieu du développement. Mais la période se tient ferme, va d'une allure précise et nette,

contient une progression assez bien marquée, et tombe juste où elle doit tomber.

Quand on a affaire, non pas à une idée simple, mais à une idée d'une certaine étendue, on la développe non pas en la répétant sous différentes formes, mais en l'expliquant, en montrant tout ce qu'elle contient. Supposons l'idée que l'ambition est la ruine des peuples : il servira peu de répéter cette idée; mieux vaut l'exprimer d'abord nettement, puis la déployer pour ainsi dire, montrer par des exemples ce qu'elle vaut, et combien de ruines en effet doivent se rattacher dans l'esprit à ce seul mot d'ambition, enfin résumer le tout en une idée générale. Ce genre de développement va de l'idée vue d'un premier regard à l'analyse de l'idée, puis à la synthèse de cette même idée, dont il se trouve ainsi avoir fait complètement le tour. En voici un exemple (*Cornélie*, I, 1) :

Méchante ambition, des courages plus hauts
Poison enraciné, tu nous trames ces maux!
Tu renverses nos lois, mortelle convoitise,
Et de nos libres cœurs arraches la franchise :
Nos pères t'ont trouvée aux pieds des premiers murs,
Et, mourant, délaissée à leurs neveux futurs;
Tu souillas notre ville encore toute nouvelle,
Du sang rouge épandu par la main fraternelle,
Et arrachas (ô crime) au rempart demi-fait
Pour enseigne marquable un parricide fait.
Il n'y a foi qui dure entre ceux qui commandent;
Égaux en quelque lieu, toujours ils se débandent;
Ils se rompent toujours, et n'a jamais été
Entre rois compagnons ferme société.

De la mollesse encore dans le style, mais une période bien suivie, bien coupée, où idée générale, idées de détail, résumé sentencieux, sont distribués par masses bien distinctes, le tout dans un bon ordre et un bon effet d'ensemble.

Le développement sert encore de forme à l'argumentation, et la période forme un très bon cadre de syllogisme. La période se prête très bien à cet office, parce qu'elle dispose en un groupe serré de propositions subordonnées toutes les preuves à l'appui de ce qu'on avance, et aboutit à une proposition principale, qui ferme et clôt la phrase, dont elle est en effet, au point de vue logique, la conclusion. Garnier s'essaye à ce genre de développement; mais il n'en possède pas pleinement la méthode. Il coupe trop, ne serre pas assez la chaîne de la déduction. Amital veut prouver à Nabuchodonosor (*Juives*, II, 2) qu'il se vengera plus pleinement en la tuant, elle, qu'en tuant Sédécie, son fils. Elle s'exprime ainsi :

Je ne demande pas qu'un pardon on me fasse ;
Faites-moi démembrer, faites-moi torturer,
Faites à ce vieux corps tout supplice endurer;
Soûlez-vous en ma peine, et que je satisfasse
Seule pour Sédécie et pour toute sa race :
Il ne peut recevoir effort plus violent
Que voir devant ses yeux sa mère bourrelant :
Là donc, martyrez-moi, versez sur moi votre ire;
Le tourment que j'aurai fera double martyre
Torturant mère et fils par ma seule douleur.

Le tirade n'est pas assez serrée. Elle a deux conclusions, ou plutôt la même conclusion deux fois répétée (« *Il ne peut recevoir... Le tourment que j'aurai...* »). Toutefois, elle marche bien toute entière en bon ordre vers une conclusion dont l'énergie est relevée par la beauté du dernier vers. — Voici un autre exemple qui se trouve quelques vers plus loin. C'est à peu près la même pensée :

Punissez donc son crime en moi qui suis lui-même.
Soit votre cœur vengé par mon sanglant trépas;
Que ma mort vous suffise et qu'il ne meure pas :
Aussi bien suis-je assez punissable étant celle
Qui au monde ai produit ce roi votre rebelle.

Hé! n'est-ce pas assez? Je suis cause de tout ;
Sans moi notre cité fût encore debout ;
Le sacré Temple en gloire, et, sans moi, la colère
Ne vous forcerait d'être envers nous sanguinaire.

Ceci est encore une période assez soutenue et d'un style assez ferme. Mais n'est-il pas curieux d'observer qu'en sa structure, elle est juste à l'inverse de celle que nous examinions tout à l'heure. La conclusion vient d'abord, puis ensuite, à la file, la série des raisonnements à l'appui. Il en résulte qu'au lieu de se presser les unes les autres, d'une allure vive, comme courant à un but commun, elles ont l'air de s'espacer et de se traîner les unes à la suite des autres. De là cette nécessité de liens et raccords un peu artificiels (« *Aussi bien... Hé! n'est-ce pas assez...* ») qui donnent plutôt l'illusion que la réalité de la période bien faite. Retournez la phrase, et faites retomber toutes les raisons alléguées par Amital sur la conclusion : « Punissez donc son crime en moi qui suis lui-même », et vous verrez quelle nouvelle force aura été donnée à la pensée.

V

Quelle force, et aussi quel mouvement. Il est à remarquer en effet que par la seule construction rigoureuse d'une période renfermant un raisonnement, on donne aux idées une allure vive, parce que le lecteur sent qu'elles vont droit à une conclusion qu'il prévoit. Voyez cette autre période, d'Amital, période bien faite, celle-là et qui court à son but : Amital invoque l'âme de son mari :

O prince généreux, ô cœur vraiment royal
Qui fus à ton ami si constamment loyal,
Maintenant que tu vis sur les voûtes célestes,
Regarde de Juda les misérables restes ;

Et si tu as encor des tiens quelque souci,
Si tes yeux immortels pénètrent jusqu'ici,
Mon époux, mon seigneur, aide-nous à cette heure :
Assiste Sédécie, et fais tant qu'il ne meure.

Voilà le mouvement oratoire trouvé. — Il est une autre espèce de mouvement qui est celui du sentiment, de la passion faisant passer dans le style sa chaleur, son élan, son transport. En cette matière je ne sache pas qu'il y ait des règles. Il s'agit de peindre par des mots, par leur disposition, leur allure, leur sonorité, la saillie impétueuse, ou le tumulte confus, ou l'abattement profond, ou le soulèvement violent du sentiment ému. Il n'y a pas de règle qui apprenne à trouver le « *Rodrigue as-tu du cœur?* » ou le « *Qui te l'a dit?* » d'Hermione. Il nous suffira donc de nous rappeler que Garnier rencontre quelquefois de ces traits qui peignent, de ces arrangements de mots qui sont puissants à nous faire sentir le battement d'un cœur qui aime, désire, ou souffre. Qu'on se remette en l'esprit ce que j'ai cité du dernier couplet de Phèdre, du monologue d'Antoine, ou qu'on lise cette fière déclaration d'Antigone, toute vibrante de la folie du sacrifice et de la véhémence hautaine du défi :

Non! non! je ne fais pas de vos lois tant d'estime
Que pour les observer j'aille commmettre un crime
Et viole des dieux les préceptes sacrés
Qui naturellement en nos cœurs sont encrés.
Ils durent éternels en l'essence des hommes,
Et nés à les garder dès le berceau nous sommes.
Ai-je deu les corrompre? ai-je deu, ai-je deu
Pour votre autorité les estimer si peu?
Vous me ferez mourir : j'en étais bien certaine;
Mais la crainte de mort en mon endroit est vaine.
Je ne souhaite qu'elle en mon extrême deuil :
Quiconque a grand ennui désire le cercueil.

CHAPITRE IX

GARNIER POÈTE LYRIQUE

I. Les qualités générales du poète lyrique chez Garnier.
II. Essais malheureux ; raison de ces échecs.
III. Combinaisons rythmiques plus heureuses.
IV. Systèmes rythmiques compliqués et savants où Garnier a réussi. — Une ode bien composée.
V. Jugement général sur Robert Garnier.

I

Vigueur du trait, abondance et force du développement, mouvement oratoire, c'est de quoi se compose l'éloquence. L'éloquence, et surtout l'éloquence de la passion, mène au lyrisme. Tout à l'heure Antigone en était tout près. Toutefois de nouvelles qualités sont à joindre aux précédentes, si l'on veut devenir de poète orateur, poète lyrique. La poésie lyrique est comme intermédiaire entre la poésie proprement dite et le chant. Elle veut des qualités musicales, un certain sentiment du son juste et de l'harmonie. — Il est certains vers, faits de syllabes ou éclatantes ou sourdes, ou traînantes ou agiles, ou claires ou sombres, qui peignent l'idée par le son : « *Le héron au long bec emmanché d'un long cou* », « *Tandis que pas à pas son long troupeau le suit* » sont des vers qui peignent à l'oreille. — Il est aussi certains arrangements des vers entre eux dont l'harmonie rend comme vivant le sentiment que les mots ne font qu'indiquer. N'est-il pas vrai que, même dans les vers non lyriques, on rencontre souvent telle combinaison des

mesures qui nous donne comme la sensation d'une strophe ? Ce que nous avons rencontré là est en effet une strophe, c'est-à-dire un rythme, qui, par la combinaison des mesures, a fait votre oreille confidente du sentiment exprimé à votre esprit : « *Rodrigue, qui l'eût cru...* »

Ces deux qualités nouvelles, sonorité du vers appropriée au sentiment, combinaison harmonieuse des vers appropriée au sentiment, sont celles qui, dans le poète proprement dit, révèlent le poète lyrique. — Garnier les possède, la première surtout, à un degré assez remarquable. Tel de ses vers exprime, par sa structure même, l'affaissement d'une douleur qui s'abandonne. Hécube dit (*Troade*, III, 2) :

> Compagnes qui naguère étiez l'honneur de Troie,
> Et maintenant des Grecs êtes la vile proie,
> *Soutenez-moi le corps rompu d'âge et d'ennuis.*

Tel autre a un son à la fois ample et sourd, qui donne à la pensée un caractère d'énergie sombre : un messager de malheur dit dans la *Porcie* (IV, 1) :

> Que les flots écumeux de l'aboyante mer
> N'ont-ils fait en passant mon navire abîmer,
> *Afin qu'enseveli sous les vagues profondes*
> *Je visse mon message enseveli des ondes.*

Il faut avoir, avec les qualités oratoires, cette délicatesse de l'oreille pour se hasarder à être poète lyrique ; car la strophe bien faite suppose des dons différents. La strophe est une période à forme fixe, comportant la sonorité caractéristique du vers, et imposant l'harmonie caractéristique d'un groupe de vers. Elle est en soi une période soumise à des lois constantes ; elle aime le vers qui peint par le son ; enfin elle est un rythme qui peint par la disposition harmonieuse d'une suite de vers. — Style périodique, science de la sonorité, science du rythme, voilà donc tout ce qu'il faut avoir pour oser écrire une strophe. — Garnier a, nous

l'avons vu, dans une certaine mesure, ces qualités. Il a donc été lyrique.

II

Il a été lyrique avec curiosité, avec complaisance, avec hardiesse, avec des témérités malheureuses, avec bonheur. — Ce qui frappe d'abord, quand on parcourt ses chœurs, c'est la très grande variété des systèmes de strophes qu'il emploie. Comme tous les lyriques du XVIe siècle, il a imaginé, essayé une foule de rythmes différents. On comprend que, dans cette foule de tentatives, il y en a de malheureuses. Le défaut principal, et qui n'est pas en ce temps celui de Garnier seul, c'est que la période rythmique est souvent trop courte, maigre et grêle, trop courte comme nombre de vers, trop courte comme nombre de pieds dans chaque vers. Songez que l'ample style périodique, et, partant la grande période rythmique ne vient que très tard au cours du développement d'une langue, et qu'en 1670 nous ne sommes pas si loin de Marot et de sa strophe agile, mais courte et de peu de souffle. Songez que Ronsard a cru longtemps que l'alexandrin était trop long, ce vers que nous trouvons un peu court, comparé à l'hexamètre antique, qu'il lui préférait le décasyllabe, que nous tenons pour sautillant, et qu'il est revenu tard sur cette opinion [1]. — Chez beaucoup de lyriques du XVIe siècle, la strophe est encore le couplet de Marot. Garnier tombe souvent dans cette faute qui était celle de tout son temps. Il est plein de ces petites stances écourtées, à petits vers, qui donnent à l'oreille la sensation d'une crépitation de rimes, sèche et dure. — Est-il rien de plus impertinent que cette grande pensée enfermée dans cette strophe étriquée :

1. V. la seconde préface de la *Franciade*.

O rigoureux amour
Dont la flèche poignante
Sans repos nuit et jour,
Toutes âmes tourmente.
Tu domptes glorieux
Les hommes et les dieux.

Y a-t-il le moindre rythme appréciable à l'oreille dans les lignes rimées qu'on va lire :

Ha! que nos jours sont pleins
D'esclandres inhumains!
Hé ! dieux, que de traverses,
Que d'angoisses diverses !

Ne trouvez-vous pas un contraste insupportable entre le mouvement agile du rythme et la gravité de l'idée dans les strophes suivantes ?

L'alme foi n'habite pas
Ici-bas :
La fraude victorieuse,
L'ayant bannie à son tour,
Fait séjour
Sur la terre vicieuse.

Il y a des défauts qui blessent plus encore dans Garnier que ces contresens rythmiques. C'est, par exemple, des dispositions défectueuses de rimes. La place des rimes est d'importance essentielle dans la strophe. Selon qu'elles sont plates, ou croisées, ou embrassées de telle ou telle sorte, la strophe prend une autre allure, le rythme est changé. L'entrelacement des rimes sert à fermer la strophe, à la serrer d'un lien souple et ferme, à dessiner les lignes. Garnier oublie souvent cette loi. Il lui arrive souvent de construire une strophe de quatre vers en rimes plates, de dire par exemple :

O beau soleil qui viens riant
Des bords perleux de l'orient,

Dorant cette journée
De clarté rayonnée.

(*Cornélie*, IV, 4.)

Encore ici y a-t-il essai ou trace de rythme, parce qu'il y a chute de deux vers plus longs sur deux vers plus courts. Mais souvent ce léger dessin mélodique est supprimé lui-même :

Que sans cesse nos pleurs
Humectent nos douleurs ;
Que jamais ils ne cessent,
Et l'un sur l'autre naissent.

(*Antigone*, IV, 6.)

Ce sont là de lourdes fautes. D'autres, moins graves, sont à relever encore. On trouve tel rythme dans Garnier qui est ferme, vigoureux, rapide, mais qui laisse encore une impression de sécheresse. C'est que le poète a passé à côté du rythme vrai, l'a entrevu, mais n'a pu le saisir, et ne nous en donne en quelque sorte que le dessin maigre. On connaît la strophe de Malherbe dans les stances à Duperrier, le vers de six syllabes s'entrelaçant à l'alexandrin. Quatre syllabes de moins dans la stance, et la voilà comme amaigrie, solide et forte encore, mais sèche.

Ainsi selon que fortune est muable,
Nous le sommes aussi ;
Comme elle change, adverse ou secourable,
Nous changeons tout ainsi.

Il a aussi, parmi ses innombrables essais de combinaisons rythmiques, de singuliers caprices. Il s'avisera d'écrire tout un chœur en rimes masculines, et pour plus de monotonie, de l'écrire en stances de quatre vers, d'égale mesure, et à rimes plates. C'est dire que sous prétexte de chœur, il écrit un long couplet beaucoup moins lyrique que ses vers ordinaires, qui ont au moins l'alternance des ri-

mes et le développement des périodes. Qu'on juge de cet essai :

Que maudit soit cent mille fois
L'exécrable cheval de bois,
Que l'ennemi, pour nous tromper,
Laissa, feignant de décamper.

Plus haut il élevait le front
Que le chef élevé d'un mont ;
Et dans son sein logeaient armés
Les gros bataillons enfermés.

Au bout de six strophes la fatigue est vraiment pénible pour l'oreille, qui ne peut se prendre à rien qui ressemble à quoi que ce soit de mélodique.

Ce n'est pas que l'emploi exclusif de rimes masculines détruise toute harmonie par lui-même ; on va le voir. Mais il est clair que si l'on supprime le dessin mélodique qui naît de l'alternance des rimes, il faut le remplacer par un autre ; par un entrelacement de rimes, ou par une chute de la strophe. — Veut-on savoir ce qu'il suffisait de faire pour donner une certaine harmonie à la phrase rimée que je viens de citer, et pour en faire une strophe ? Ajouter un vers seulement, de même mesure, rimant avec les deux premiers. C'est Garnier qui nous l'apprend, en se corrigeant lui-même avec assez de bonheur (*Antigone*, premier chœur).

O père que sous noms divers
On adore dans l'univers,
Nomien, Euaste, Agnien,
Bassaréan, Émonien,
Toujours orné de pampres verts.

Ton nom s'est répandu fameux,
Au Gange et Araxe écumeux,
Et ton exercite pampré
Victorieux a pénétré
Bien loin jusqu'aux peuples gemmeux.

Cette fois voilà une strophe, un peu sèche, mais qui est faite. L'oreille sent où elle commence et où elle finit. La dernière rime, son de rappel du premier vers, clôt la phrase musicale, et l'arrête nettement : quoique de même mesure que les autres, ce dernier vers, par cela seul, est une chute. Reste la monotonie des rimes exclusivement masculines, et mon opinion reste aussi qu'à la longue elle serait insupportable. Cependant, soit hasard, soit adresse, c'est dans le cas où nous sommes que cet essai est le plus à propos. Les rimes masculines ont un son éclatant qui convient à l'expression de la joie, et ce n'est pas chose hors de sa place, dans un hymne à Bacchus, que ce retentissement de cymbales.

III

Cela nous amène à montrer Garnier dans ses essais lyriques vraiment heureux, et il faut dire que ce ne sont pas les plus rares. Chose qui n'est surprenante qu'au premier abord, il a beaucoup plus d'aisance et de souplesse dans les vers lyriques que dans les vers ordinaires. C'est que l'harmonie, ou plutôt les harmonies diverses dont est susceptible l'alexandrin sont beaucoup plus difficiles à comprendre et à réaliser que celles des vers lyriques. Il nous faudrait aller jusqu'à Racine, et de Racine jusqu'à André de Chénier pour trouver les maîtres mélodistes en alexandrins. Le vers lyrique, la strophe une fois bien choisie, ou bien rencontrée, soutient le poète. S'il est difficile de faire un beau sonnet, il est presque difficile de faire un sonnet qui ne flatte pas l'oreille. Aussi quand Garnier choisit un rythme bien accommodé à sa pensée générale, ce qui est le plus souvent, il le manie avec grâce et plie facilement sa langue, riche du reste et sonore, aux difficultés les plus rudes du rythme. Cette strophe faite d'alexan-

drins et de vers de six pieds entrelacés, qu'il retrécissait tout à l'heure, la voici maintenant dans son ampleur entière, avec son mouvement à la fois rapide et puissant (*Troade*, III, 5) :

L'âme fut de celui méchantement hardie,
Hardie à notre mal,
Qui vogua le premier sur la mer assourdie
Et son flot inégal.

Qui d'un frêle vaisseau râclant les ondes bleues,
Les larges champs moiteux,
Ne craignit d'Aquilon les haleines émeues,
Ni de l'Autan pesteux.

Quelle crainte de mort descendit dans ses moelles
Qui le put effrayer,
Quand sans peur vit enfler la cavité des voiles,
Et la mer aboyer.

Un de ses rythmes les plus fréquents, maigre encore, mais vif, et assez large pour se prêter au développement d'une période ordinaire, c'est la strophe de six vers octosyllabiques à système de rimes embrassées tombant sur une rime féminine (*Antigone*, II, 4) :

Fortune, qui troubles toujours
Le repos des loyales cours,
Balançant d'une main trompeuse,
Sur la tête d'un empereur,
Le trop variable bonheur
D'une couronne glorieuse !

Cette combinaison est agréable ; le dessin mélodique en est très net, facilement sensible à l'oreille. Mais elle a quelque chose d'insignifiant. Je ne vois pas quel caractère précis elle peut avoir, ou de noblesse, ou de tristesse, ou de joie. Tout au plus je verrais dans la rime féminine finale un assez bon moyen d'exprimer la douleur plaintive ; et, en effet, quand Garnier applique ce rythme à cet ordre de

sentiments, l'effet est d'abord plus heureux (*Troade*, IV, 2) :

Notre deuil devrait être tel,
Puisqu'il nous est universel ;
Mais la flotte victorieuse
Rend par ses allègres chansons
Dont retentissent nos maisons
Notre fortune malheureuse.

Voici une combinaison déjà plus savante, très curieuse comme élégance souple et aisée du rythme. Elle consiste en une strophe de dix vers octosyllabiques, la grande strophe classique, mais avec une autre disposition de rimes. La grande strophe classique se compose d'un quatrain à rimes croisées et d'un sixain à rimes embrassées. — La noblesse et la fermeté du rythme, la longueur de la strophe exigent qu'elle tombe sur une rime masculine, sur un son large et plein. Elle doit commencer par une rime féminine, étant donnée sa structure, qui doit rester invariable. Supposez qu'au lieu d'un premier quatrain à rimes croisées, on fasse un quatrain à rimes embrassées :

Tu meurs, ô race généreuse !
Tu meurs, ô thébaine cité !
Tu ne vois que mortalité,
Ta campagne plantureuse ;

le tercet suivant sera fait de deux vers masculins et d'un vers féminin, et nous voilà conduits, si nous continuons de même, à faire tomber la strophe, à la fin du second tercet, sur une rime féminine. — Il y a un moyen de redresser les choses, c'est de traiter le sixain comme un sixain de sonnet régulier : 1° deux vers rimant l'un à l'autre — un vers à rime suspendue ; — 2° le premier et le troisième vers du second tercet rimant l'un à l'autre — 3° le vers médian du second tercet répondant à la rime laissée en suspens du premier tercet. — Voici alors ce que devient la strophe :

Tu meurs, ô race généreuse!
Tu meurs, ô thébaine cité !
Je ne vois que mortalité
Dans ta campagne plantureuse.
Tes beaux coteaux sont désertés.
Tes citoyens sont écartés,
Dont les majeurs virent éclore,
Sous les enseignes de Bacchus,
Les premiers rayons de l'aurore
Éclairant les Indois vaincus.

(*Antigone*, III, 2.)

On voit ce qu'est cette strophe : c'est simplement un sonnet régulier moins le premier quatrain; et c'est en même temps la grande strophe classique comme mouvement, comme structure générale (un quatrain, un sixain) comme puissance et éclat de son final. — Elle est vraiment heureuse, aussi brillante que la strophe classique, plus souple et plus variée peut-être, grâce à cette interversion de rimes à la fin; grâce aussi à ces rimes embrassées (et non croisées) du premier quatrain, qui permettent aux deux membres de la strophe de ne pas tomber sur un son de même nature. Les deux parties de la strophe classique peuvent paraître en effet trop séparées. M. de Banville [1] trouve, ce qui est excessif, à mon sens, qu'elles forment deux strophes. Il est vrai peut-être que le premier quatrain tombant sur un son masculin a quelque chose de trop *fini*, se sépare trop facilement du reste, si le sens et le mouvement ne sont pas là pour l'y rattacher. Le moyen de faire passer plus couramment du quatrain au sixain, nous venons de le voir : c'est de terminer le quatrain par un son féminin qui n'est pas un son de chute, mais plutôt un son de prolongement.

Il y a, relativement encore aux chutes de strophes, d'autres conceptions assez heureuses dans ces morceaux lyri-

1. *Petit Traité de poésie française.*

ques. Ce que nous disions tout à l'heure de la rime féminine, Garnier semble l'avoir bien senti. La rime féminine prolonge et traîne le son comme dans un soupir qui va s'affaiblissant. Elle convient donc très bien, au milieu des strophes, pour les suspendre sans les arrêter, à la fin des strophes pour exprimer un sentiment triste, peindre une voix qui tombe. L'affirmation énergique et fière veut s'appuyer sur une finale pleine et forte. — La douleur, la mélancolie, l'incertitude, tous les sentiments tristes, ou seulement pénibles, veulent pour s'exprimer, surtout en vers, surtout en vers lyriques, des finales assourdies, presque muettes.

Garnier connaît cette loi et sait l'appliquer (*Juives*, chœur premier de l'acte IV) :

Pauvres filles de Sion
Vos liesses sont passées ;
La commune affliction
Les a toutes effacées.
. . . . . .
Nous n'entendrons plus les sons
De la soupireuse lyre,
Qui s'accordait aux chansons
Que l'amour nous faisait dire.

Quand les cuisantes ardeurs
Du jour étant retirées,
On dansait sous les tiédeurs
Des brunissantes soirées.

Trouve-t-on, nonobstant la chute féminine, ce rythme trop court, et un peu sautillant ? En voici un qui ne manque pas d'ampleur, et où Garnier a ménagé avec adresse la finale féminine pour exprimer la plainte qu'arrache à l'univers la désolation des guerres civiles. — Cette strophe a pourtant le défaut d'être composée de deux quatrains juxtaposés. A la vérité ils ne sont pas construits tous deux de la même manière ; mais c'est encore trop qu'une strophe

puisse donner la sensation de deux stances. J'ai dit que, dans ce cas, il fallait que le sens et le mouvement reliassent fortement les deux membres de la strophe. Nous allons voir si Garnier a bien le sentiment de cette loi, en même temps que nous observerons l'effet de la rime féminine finale. — Il s'agit du premier chœur de *Cornélie :*

Sur ton dos chargé de misères,
Des dieux la coléreuse main
Venge les crimes que tes pères
Ont commis, ô peuple romain !
Et si, pour détourner l'orage
Qui pend sur tes murs menacés,
N'apaises les dieux courroucés,
Ton malheur croîtra davantage.
. . . . . .
La guerre par qui l'Ausonie
A tant engraissé de guérets
En la belliqueuse Émonie
Grosse de soldats enterrés,
Qui pour nous saccager encore
Va pousser des Thessales champs
Le meurtre et les discors méchants
Jusque dans la campagne more ;
. . . . . .
Las ! misérables que nous sommes
Assez tôt en deuil éternel
La Parque ne pousse les hommes
Devant le juge criminel !
Assez tôt notre corps ne tombe
Dans le ventre obscur des tombeaux,
Si nous, de nous-mêmes bourreaux,
Ne nous apprêtons notre tombe !

Voilà un essai lyrique assez remarquable, où le rythme répond bien à la pensée, où la gravité et la force du style s'unissent au mouvement lyrique pour laisser une impression tragique, où la strophe semble bien être le mouvement naturel de la pensée.

IV

Il y a d'autres moyens que la chute en rime féminine d'exprimer la tristesse et la douleur. Rien n'y est plus propre que les systèmes rythmiques où des vers plus longs tombent sur des vers plus courts. Mais ici l'effet est plus puissant que tout à l'heure. La sensation est, non plus d'un soupir qui se traîne ou d'une voix qui tombe, mais d'un soupir qui s'étouffe et d'une voix qui manque. Il y en a de très curieux exemples dans Garnier. Sainte-Beuve a beaucoup admiré le rythme employé par Ronsard dans sa pièce « *De l'élection de mon sépulcre* » [1]. Il y signale « ce petit vers masculin de quatre syllabes, qui, tombant à la fin de de chaque stance, produit à la longue une impression mélancolique. » Il remarque aussi que Ronsard « a bien compris qu'à une si courte distance une grande richesse de rime était indispensable, ceci étant une loi de notre versification que plus les rimes correspondantes se rapprochent, plus elles doivent être riches et complètes » [2]. Ces remarques peuvent se tourner en éloges pour Robert Garnier, à la lecture du chœur qui suit (*Hippolyte*, V, 2) :

Faisons, ô mes compagnes,
Retentir les montagnes
Et les rochers secrets
De nos regrets.

1. « Antres, et vous fontaines
» De ces roches hautaines
» Qui tombez contre-bas
» D'un glissant pas,
» Et vous forêts et ondes,
» Par ces prés vagabondes,
» Et vous rives des bois,
» Oyez ma voix. »

2. *Tableau de la Poésie française au XVIe siècle.*

Que la mer qui arrive
Vagueuse à notre rive
Fasse rider les flots
De nos sanglots.

Et toi, soleil, lumière
Du monde journalière,
Cache ton œil honteux
D'un ciel nuiteux.

Nos fortunes funèbres
Se plaisent aux ténèbres,
Commodes sont les nuits
A nos ennuis.

Notre poète cherche plus encore, et combinant les deux procédés rythmiques propres à exprimer la douleur, la chute des vers plus longs sur un vers plus court, et la finale féminine, il arrive aux combinaisons suivantes, qui sont heureuses. C'est d'abord le vers octosyllabique masculin tombant deux fois de suite sur le vers de quatre pieds féminin. Le rythme est d'un grand effet funèbre ; mais la période comme dans l'exemple précédent, est vraiment trop courte : la douleur elle-même soutient sa voix plus longtemps que cela. L'exemple est pourtant curieux (*Juives*, chœur final de l'acte III) :

Comment veut-on que maintenant
Si désolées
Nous allions, la flûte entonnant,
Dans ses vallées ?

Que le luth touché de nos doigts,
Et la cithare,
Fassent résonner de leurs voix
Un ciel barbare ?

Que la harpe, de qui le son
Toujours lamente,
Assemble avec notre chanson
Sa voix dolente ?

C'est, ailleurs, la même strophe, mais précédée de deux

vers octosyllabiques rimant ensemble, c'est-à-dire aussi plaintive, mais beaucoup plus périodique et beaucoup plus ample. L'effet est assez fort. Ce n'est déjà plus une stance, c'est une vraie strophe funèbre, où les deux petits vers de tout à l'heure forment une chute redoublée (*Porcie*, chœur final de l'acte IV) :

O grands dieux que tardent vos mains
Qu'elles n'élancent aux Romains
La rigueur d'un foudre si fort
Qu'il les renverse,
Par son épouvantable effort,
A la renverse ?

Que tout d'un coup ne lâchez-vous
Si rudement votre courroux
Dessus cet empire vainqueur,
Qui se mutine.
Qu'il ne reste de sa grandeur
Que la ruine ?

Enfin il a imaginé une combinaison très originale. Remarquant que la monotonie du même son répété a quelque chose de grave et d'imposant [1], et ajoutant aux autres ce nouvel élément de tristesse, il a fait tomber trois vers masculins rimant ensemble sur un vers plus court à rime féminine (*Juives*, II, 4) :

Nous te pleurons lamentable cité,
Qui eut jadis tant de prospérité
Et maintenant pleine d'adversité
Gis abattue.

Las ! au besoin tu avais eu toujours
La main de Dieu levé à ton secours.
Qui maintenant de remparts et de tours
T'as dévêtue ?

1. « Cieux, écoutez ma voix ; terre, prête l'oreille :
» Ne dis plus, ô Jacob, que ton Seigneur sommeille ;
» Pécheurs, disparaissez : le Seigneur se réveille ! »
RACINE, *Athalie*, acte III, scène 7.

Il est peu de rythmes aussi heureux que celui-là. Les trois rimes masculines frappées coup sur coup donnent la sensation du malheur acharné à sa victime ; et la rime féminine, répondant de si loin à sa correspondante, en ce vers étouffé et sourd, semble l'écho d'un gémissement lointain. Je poursuis la citation ; car le chœur renferme des parties estimables, même en dehors de la question de rythme :

Il t'a, Sion, le visage obscurci,
Voyant le roc de ton cœur endurci,
Être imployable, et n'avoir plus souci
De ta loi sainte.
Tu as, ingrate, oublié ton devoir,
Tu as osé d'autres dieux recevoir,
Au lieu, Sion, que tu devais avoir
Toujours sa crainte.

Il t'a laissé au milieu du danger,
Pour être esclave au barbare étranger,
Qui d'Assyrie est venue saccager
Ta riche terre :
Comme l'on voit les débiles moutons,
Sans le pasteur, courus des loups gloutons,
Ainsi chacun, quand Dieu nous rebutons,
Nous fait la guerre.

On voit à quel point Garnier a su varier par le rythme l'expression du sentiment qu'il avait le plus souvent à rendre, celui de la mélancolie, de la tristesse ou du désespoir. — Voici encore un exemple qui montrera sa science du rythme et de la disposition des rimes. Comme il s'est avisé de traiter le sixain de la strophe de dix vers en sixain de sonnet, il a imaginé de composer une strophe d'un quatrain et d'un tercet bien rattachés l'un à l'autre par les rimes. Ce demi-sonnet, très lié, très un, est élégant, et laisse une impression de tristesse douce et résignée. — Les Troyennes captives pleurent sur leurs destinées (*Troade*, II, 2) :

O mer, qui de flots raboteux
Ébranlez vos ondes poussées
Comme il plaît aux vents tempêteux,
Guides des navires poissées ;
Où transporter nous voulez-vous,
Loin de nos rives délaissées
Et de notre terroir si doux ?

Le quatrain, comme on voit, est très fortement uni au tercet par la rime médiane (*délaissées*) ; cette rime redoublée prolonge le son triste des rimes féminines du quatrain : et le rythme plus long du quatrain tombant sur le rythme plus court du tercet contribue encore à l'impression de mélancolie. — Mais il est peut-être bien temps d'abréger. et de signaler rapidement, pour finir, tel cas où Garnier s'est montré non seulement expert en rythmes, mais capable d'étendre les bornes un peu étroites de ses combinaisons lyriques ordinaires.

J'ai dit que les rythmes du XVIe siècle étaient un peu maigres souvent. Les poètes de ce temps n'ont pas laissé de tâcher à leur donner plus d'ampleur. Nous en avons vu précisément un exemple dans Jodelle. On se rappelle sa strophe de dix vers octosyllabiques, surchargée d'un quatrain qui la prolonge et l'alourdit. Garnier, lui aussi. a trouvé la strophe de dix vers trop courte. Il l'a agrandie d'une autre façon, qui est, ce me semble, plus heureuse. — Jodelle faisait sa strophe d'un quatrain suivi d'un sixain et d'un quatrain encore. Garnier en fait une de trois quatrains qui se suivent. Je dis que la méthode est plus heureuse, parce que la strophe de Jodelle est une période à trois membres dont le troisième est plus court que le second, disposition qui est presque toujours anti-harmonique ; tandis que la strophe de Garnier est une période à trois membres égaux, ce qui donne plus de chances de rester harmonieux. — Le dan-

ger, il est vrai, subsiste que les trois membres de la strophe aient l'air de trois stances détachées. Le poète s'y dérobe le plus possible en variant la disposition des rimes des trois quatrains ; car tout le monde comprend que deux stances ayant la même disposition de rimes sont plus séparées l'une de l'autre que deux stances dont la disposition de rimes est différente : quand l'oreille sent la période recommencer l'évolution qu'elle vient d'accomplir, elle tient le rythme précédent pour complet, et l'évolution nouvelle de la période pour une nouvelle strophe. Dans Garnier les trois quatrains dont nous parlons ont chacun une disposition de rimes nouvelles : le premier sera à rimes masculines intercalées dans des rimes féminines ; le second, à rimes féminines intercalées dans les rimes masculines ; le troisième, à rimes croisées. — Mais nous avons vu aussi que ce qui sauve le mieux une strophe du péril de ressembler à un groupe de stances, c'est le développement aisé de la période, et le mouvement. Voyons à l'œuvre si Garnier a en effet manié ce rythme avec l'ampleur et le souffle lyrique qu'il comporte. Ce qui suit est un chœur de chasseurs au premier acte d'*Hippolyte :*

Déesse fille de Latone,
De Dèle le bonheur jumeau,
Qui t'accompagnes d'un troupeau,
Que la chasteté n'abandonne ;
Si les monts hérissés de bois.
Si le sein touffu d'une taille,
Si les rocs à la dure écaille
Te vont agréant quelquefois,
Quand du front passant tes pucelles,
L'arc et la trousse sur le dos,
La trompe creuse à tes aisselles,
Tu vas chassant d'un pied dispos ;

O montagneuse, ô bocagère,
Aime-fontaines, porte-rets,

Guide nos pas en tes forêts
Après quelque biche légère :
Que si favoriser te chaud
Notre chasseresse entreprise,
Nous t'appendrons de notre prise
La dépouille en un chêne haut ;
Et de fleurs les tempes couvertes,
Sous l'arbre trois fois entouré,
Les mains pleines de branches vertes,
Chanterons ton nom adoré.

. . . . . .

Quel plaisir de voir par les landes,
Quand les mois tremblent refroidis,
Les cerfs faire leur viandis,
Faute de gaignages, aux brandes ;
Et recélés au plus profond
Des bois, chercher entre les hardes
De diverses bêtes fuyardes,
L'abri du vent qui les morfond ;
Puis, si tôt que l'an renouvelle,
A repos dedans leurs buissons,
Refaire une tête nouvelle
Qui endurcit jusqu'aux moissons.

A donc l'amour qui époinçonne
Toute créature à aimer,
Les fait de rut si fort bramer
Que le bois autour en résonne.
Vous les verrez, de grand courroux,
Gratter de quatre pieds la terre,
Et, d'une forcenante guerre,
Se briser la tête de coups :
La biche regarde peureuse,
Incertaine lequel sera
Que la victoire impérieuse
Pour son mari lui baillera.

Cette strophe n'est-elle pas excellente, d'une ampleur, d'un mouvement, d'une distribution savante, d'un pittoresque et d'une harmonie qui ne laissent presque rien à désirer ? On peut dire qu'ici Garnier touche au vrai poète,

et que les strophes n'ont point attendu jusqu'à Malherbe pour apprendre à tomber avec grâce. On ne m'en voudra pas de poursuivre :

Lancés par les piqueurs, ils rusent
Ores changeant, ores croisant,
Ore à l'écart se forpaisant
D'entre les meutes qu'ils abusent :
Ore ils cherchent de fort en fort
Les autres bêtes qui les doutent,
Et de force en leur lieu les boutent
Pour se garantir de la mort.
Là, se tapissant contre terre,
Les pieds, le nez, le ventre bas,
Moquent les chiens qui vont grand erre,
Dépendant vainement leurs pas.

Tandis, nous voyons d'aventure
Vermeiller dedans un patis
Ou faire aux fraîcheurs ses boutis,
Un sanglier à l'horrible hure,
Qu'une autre fois, armés d'épieux,
Et de chiens, compagnons fidèles,
Malgré ses défenses cruelles,
Nous combattons audacieux.
Quelquefois d'une course vite,
Nous chassons les lièvres soudains,
Qui, plus cauts, mêlent à leur fuite,
La ruse, pour frauder nos mains.

Quand le soir ferme la barrière
Aux chevaux établés du jour,
Et que toi, Diane, à ton tour
Commences ta longue carrière;
Comme les forêts, ton souci,
Tu vas, quittant à la nuit brune,
Pour reluire au ciel, belle lune,
Lassés, nous les quittons aussi :
Nous retournons chargés de proie,
En notre paisible maison,
Où, soupant d'une allègre joie,
Dévorons notre venaison.

J'ai cité jusqu'au bout pour montrer que Garnier, non seulement sait construire une strophe pleine, bien distribuée et harmonieuse, mais encore composer une ode. Une idée ou un tableau, par strophe, ces idées ou tableaux se succédant en un bel ordre, avec aisance et naturel, le sentiment qui inspire la première strophe ramené avec art et sans effort, à la dernière, ce qui fait que tout le pittoresque du morceau est subordonné à l'idée générale, et que ce tableau de la vie des chasseurs est encadré dans une prière : voilà cette page remarquable, où toutes les qualités lyriques de Garnier semblent avoir été rassemblées.

V

Nous venons d'étudier le poète tragique le plus célèbre du XVIe siècle ; nous n'en retrouverons pas d'aussi distingué. Garnier n'est pas un modèle ; mais il est un type. Il représente le tragique français régulier du XVIe siècle, c'est-à-dire un lettré, imitateur de l'antiquité, qui prétend rendre à la France la tragédie antique, et qui la lui donne mêlée de ce que ses inclinations de Français y ajoutent. Trop proche de l'imitation primitive, scolaire, pour créer la tragédie française originale, trop personnel et doué d'une trop grande valeur propre pour faire de purs pastiches, il laisse une œuvre d'un caractère incomplet et douteux, mais qui marque une époque. — De la tragédie antique il garde la partie lyrique, le goût du pittoresque, qu'il exagère, le goût des narrations épiques. — Se détachant un peu, et peu à peu, de l'influence exclusive de l'antiquité, de la tragédie française il montre déjà, ou annonce, le goût de l'action ; puis le besoin de l'unité d'action ; puis dans *Bradamante* et *les Juives*, un certain sentiment des péripéties, du dénouement imprévu, de l'intérêt de curiosité ; partout enfin le

tour d'esprit oratoire, et le souci de profession morale. — Comme peintre de caractères, il a déjà cet amour des personnages simples, des caractères restreints aux limites du rôle, des passions nettement définies, poussant droit devant elles d'un mouvement ferme et précis ; mais aussi il donne déjà à ses personnages cette habileté à s'exposer et analyser eux-mêmes, que l'on sait qui est un des caractères de notre théâtre. — Français surtout au point de vue du style, il est orateur presque constamment grave, souvent sentencieux, pompeux quelquefois, et visant au grand : quelque chose comme Corneille en rhétorique. De l'antiquité il garde, en son style, le développement et le détail pittoresques, le développement et le mouvement lyriques, et par un mélange de ces deux procédés, le lyrisme descriptif, si cher aux anciens depuis Eschyle jusqu'à Sénèque. — Le plus brillant élève de Sénèque, le moins indigne des prédécesseurs de Corneille au XVIe siècle, il est un chaînon, assez solide et assez brillant, de la chaîne qui relie l'antiquité à notre grand siècle classique. Il est, entre la tragédie antique et celle qui est venue après lui, ce que Desmazures et Jean de La Taille auraient été entre le mystère du moyen âge et le mystère du XVIIe siècle, si celui-ci eût existé. Eux sont les derniers venus d'un cycle littéraire qui devait s'arrêter, et les précurseurs d'une école néo-moyen-âge, qui a avorté. J'ai, trop longuement, montré ce qui me fait croire que l'esprit français était plus d'accord avec lui-même en revenant à la tradition antique qu'en suivant ce qui semblait être sa propre tradition. A ne prendre que les faits, nous voyons que la tentative de Desmazures et de La Taille a échoué, encore qu'elle ait été presque aussi brillante que celle de Garnier ; — nous voyons la restauration de Jodelle, accommodée au goût moderne par Garnier, je n'oserai pas dire enfanter le théâtre classique de 1630, mais se renouveler vers 1630, sous une forme agrandie, qui sera considérée pendant

deux cents ans comme définitive. — A ce titre au moins, Garnier, pour en parler le moins complaisamment possible, est la date la plus importante dans l'histoire de notre théâtre depuis les *Actes des apôtres* jusqu'à *Médée*.

CHAPITRE X

ÉCOLE DE ROBERT GARNIER (1575-1610)

I. Groupe littéraire de Garnier : contemporains et successeurs.
II. Chantelouve.
III. Pierre Matthieu.
IV. Adrien d'Amboise.
V. Nicolas de Montreux.
VI. Jean de Beaubreuil.
VII. Jean Godard.
VIII. Jean de Virey.
IX. Jean Behourt.
X. Jacques Ouyn.
XI. Claude Billard.

I

Ceci sera une nomenclature un peu sèche. Les contemporains et successeurs de Garnier sont très nombreux et fort peu intéressants. Sauf Montchrétien, que je mettrai à part, aucun n'a montré un vrai talent. La rapide revue que nous allons en faire a pourtant son intérêt. Elle montrera que la période de 1568 à 1600, et même un peu au delà, est bien réellement un âge de théâtre régulier, tant y sont multipliées les œuvres conçues dans l'esprit classique: tant sont rares, quelque curiosité qu'on mette à les chercher, les œuvres systématiquement irrégulières. Il y a là une école qui compte trop d'écoliers et trop peu de maîtres, mais une école, qui semble bien tenir la place d'honneur, et qui ne voit, pour lui disputer le rang, que des reprises de vieux mystères, quelques mystères inédits en province, et de très rares essais de drames irréguliers. Les classiques sont aussi

supérieurs en nombre à cette époque qu'ils seront rares et obscurs de 1600 à 1620, pour redevenir maîtres absolus de la scène depuis Mairet jusqu'à Sedaine et Diderot. Nous les nommerons à peu près tous. L'ordre le plus rationnel, avec ces écrivains obscurs, me paraît être celui des dates.

II

Du vivant de Garnier, ou plutôt durant le temps de sa carrière dramatique, les tragiques sont moins nombreux qu'après qu'il se fut retiré du théâtre. L'invasion des écoliers n'est pas encore venue. C'est à cette époque que nous rencontrons Chantelouve, l'auteur d'une tragédie qui est un pamphlet, *Gaspard de Coligny* [1], sorte de *factum* bizarre, où l'on voit Mercure venir révéler les secrets desseins de Jupiter sur la France. — Ce Chantelouve a fait aussi un *Pharaon* [2] qui est le comble du grotesque. On y trouve avec stupeur un Pharaon se demandant s'il doit couronner Moïse, puis s'il doit le faire égorger. La méthode est, du reste, classique : chaque acte est un monologue suivi d'un chœur ; le tout dans un style ampoulé et métaphorique, qui est souvent inintelligible. Je m'en voudrais de m'arrêter plus longtemps sur cet étrange auteur.

III

Ce n'est pas que l'on gagne infiniment à passer à Pierre Matthieu. Ce poète n'a pas laissé en son temps d'être en grand honneur. Né à Pesme en Franche-Comté (1563), il fut

1. La date de l'édition, probablement unique, que j'ai sous les yeux est 1575.
2. Publiée en 1575.

un savant et un lettré. Tour à tour avocat à Lyon, principal au collège de Verceil, ligueur, puis partisan d'Henri IV historiographe du roi, grand ami du président Jeannin, il vécut sous Louis XIII, et mourut en 1521, à Toulouse, ayant suivi le roi dans son expédition contre Montauban. Il avait fait dans sa jeunesse une *Esther*. C'est cette *Esther* qu'il reprit plus tard pour en faire une *Vasthi* et un *Aman*. — On sait que Matthieu a fait un recueil de quatrains moraux dans le genre de Pibrac. On retrouve le poète moraliste dans ses œuvres tragiques, et c'est tout ce qu'on y trouve qui soit passable. Il a plus que tout autre le souci de moraliser, et nous prévient lui-même que telle scène de la *Vasthi* est une « *Assuéropédie, ou institution des rois.* » En effet, Assuérus ayant demandé aux princes, ses fils « *d'où vient l'ornement digne d'un cœur royal* », ils répondent en très bons élèves :

Il ne vient ni du jeu, ni du chant, ni du bal ;
Il ne vient des tableaux tout noircis de fumée ;
Il ne vient des aïeux, ni de leur renommée,
Il ne vient des plaisirs de la douce Cypris ;
Il vient de la vertu qui loge en leurs esprits.

Du reste la pièce de *Vasthi* n'est pas une pièce ; c'est une suite de discours sur divers sujets, bien étranges parfois. Il y a toute une scène entre le roi et la reine où l'entretien roule sur la question de savoir si les rois ont un destin supérieur à celui des dieux. Assuérus tient pour les rois, Vasthi pour les dieux, ou au contraire ; car il n'importe.

Aman ne vaut guère mieux. A mon gré la pièce est assez plate. De plus, elle est souvent grossière, en toute candeur. On comprend très bien, en ces prétendues tragédies religieuses, les scrupules du Parlement à l'endroit des représentations.

Matthieu a écrit aussi une *Guisiade*. J'ignore si cette

tragédie a été jouée. Elle vaut mieux que les précédentes. Elle est très mal conçue, et assez mal conduite, mais contient quelques beaux vers :

> Cette race ne fut qu'aux malheurs estimée.
> — Bienheureux le malheur qui croît la renommée !

Le roi dit quelque part :

> Je suis prompt au pardon, et tardif à punir.

La reine fait ailleurs une profession de foi catholique qui ne manque pas de ferveur, ni d'éclat :

> Que la France qui tient depuis douze cents ans
> Les rameaux de la croix jusqu'aux cieux verdoyants,
> Ne regrette à la fin qu'en son sein soit fanie
> La foi par Saint-Denis largement épanie.

Ces vers sont rares chez Matthieu. D'ordinaire il a les défauts de son temps à un degré éminent : emphase, recherche, innovations puériles, mots composés. Il parle de *terrenés*, *d'accents charme-esprits*. De tout cela il se fait une langue presque constamment dure et rocailleuse. Il n'y a vraiment rien à dire de sa *Clytemnestre*.

Je regrette de n'avoir pu trouver la *Didon* de La Grange. La Grange doit avoir eu connaissance de la *Didon* de Dolce : il y aurait intérêt à comparer, et avec la *Didon* de Dolce, et avec la *Didon* de Jodelle.

IV

L'Holopherne semble être la parodie du genre de Garnier. *L'Holopherne* [1] est une tragédie en cinq actes, avec des chœurs. Il est bien entendu que le premier acte ne contient

1. « *Œuvres d'A. d'Am. Par.* » (Adrien d'Amboise, Parisien). Le volume est signé *Adrien d'Amboise* à la dernière page.

rien. La pièce commence vers la fin du second acte, Judith annonçant aux Hébreux qu'elle va les sauver. Le troisième acte ne contient rien que des prières de Judith et des propos de soldats. Au quatrième acte, Judith n'a pas été encore poursuivie des vœux d'Holopherne : au cinquième elle est revenue à Béthulie, et annonce que le peuple de Dieu est tiré de peine. — Il est impossible de mieux esquiver le sujet, et de mieux tourner une matière de tragédie en recueil de déclamations. Pour le style, imaginez du mauvais Garnier, du pittoresque mesquin et de la pompe vide.

Voici comment les Hébreux déplorent leur misère :

Nos ancêtres n'ont point enduré tant de maux
Sous le noir Pharaon, forgeron de travaux,
Qu'ores nous soutenons : car la nuit sommeillante,
Couvrant d'un brun manteau cette masse pesante,
Leur donnait trève ou paix ; mais le flambeau nuital
Ne peut pas apporter repos à tant de mal :
Ains le cuisant souci dessus nous s'amoncelle,
Plus furieux cent fois que l'orageuse grêle,
Qui renverse l'épi commençant à fleurir,
Ou le beau cep pourpré qui commence à meurir.

C'est l'écolier en poésie qui cherche le style fleuri, le vers relevé de jolies images, et croit avoir trouvé le grand goût. — Voici comment les gardes du camp d'Holopherne parlent de leur général. On trouverait difficilement propos de bivouac plus solennels, et ce sont là soudards qui ont des lettres :

Ce brave général, ce grand foudre de guerre
Traîne son char vainqueur sur les flancs de la terre,
Quelque part qu'il se roule ; et son nom a rempli
Les grands porches des cieux, triomphant sur l'oubli.
Du levant porte-jour, la plus saine partie,
Dessous ses ganfanons, se rend assujettie.
Il a tout fait trembler quand son nom est venu
A l'Euphrate, au Tigris, au Nil sept fois cornu.

Sommes-nous assez avant dans le faux classique, dans la noblesse à tout propos, et hors de propos, dans le bel air de la déclamation sonore et creuse [1] ?

V

Nicolas de Montreux était un poète fort répandu, qui avait pris pour pseudonyme l'anagramme *Olenix du Mont Sacré*. Il a fait un volume de poésies diverses intitulé *Œuvre de Chasteté*, qui ne vaut rien. Je connais de lui deux tragédies *Joseph le Chaste* et *Cléopâtre*, qui valent bien peu. — Par le titre *Joseph le Chaste*, on connaît le sujet. Il était scabreux. Montreux n'a rien su trouver pour en adoucir la crudité. La *scène à faire* est faite, et il eût mieux valu qu'elle fût esquivée. A la vérité, on nous la fait attendre. Je ne connais pas de tragédie où il y ait plus de longueurs. Le spectateur est informé du sujet après trois scènes, qui, dans le volume, tiennent quatorze pages. L'œuvre entière est démesurée. Par ce caractère elle se rapproche un peu de l'ancien mystère. Elle le rappelle par d'autres points aussi : l'auteur emploie le vers de dix syllabes ; il use de vieux procédés enfantins ; il y a une scène d'écho. — Je ne vois qu'un passage qui pique un peu la curiosité, c'est la scène du message. La nourrice de la femme de Putiphar vient pressentir Joseph sur les dispositions de son cœur, comme cela a lieu dans l'*Hippolyte* de Sénèque et celui de Garnier. Joseph est un Hippolyte fier et froid, mais un peu railleur. Il se joue de la situation, parle à cette femme d'un amour profond et constant qu'il a au cœur, et ce n'est qu'après s'être diverti pendant quelque temps qu'il

1. Adrien d'Amboise était fils de Jean d'Amboise, valet de chambre et chirurgien des rois Charles IX et Henri III. Il fut nommé par Henri IV grand-maître du collège de Navarre. Il a été curé de Saint-André-des-Arcs et évêque de Tréguier.

déclare que cet amour est l'ardeur de bien servir son maître. Cela est bien puéril, mais ne laisse pas de réveiller un peu, parmi tant de platitudes. — Montreux est en retard sur son temps. il a eu sans doute un plus étroit commerce avec les mystères qu'avec Euripide, et c'est honte à lui d'avoir présenté son *Joseph le Chaste* sept ans après l'*Hippolyte* de Garnier. L'Hippolyte juif, inspiré par le théâtre du moyen âge, pâlit singulièrement auprès de l'Hippolyte grec, encore que Garnier n'ait guère puisé son inspiration que dans Sénèque.

Il semble que Montreux ait cherché des occasions de comparaisons entre lui et Garnier. Il a composé une *Cléopâtre* imprimée en 1595 à la suite de l'*Œuvre de Chasteté*. Si *Joseph* nous rappelait par certains traits les mystères, *Cléopâtre* est d'un bout à l'autre aussi avant que possible dans l'esprit classique du temps, et avec tout l'excès imaginable. Tout y est en discours, en dissertations et en sentences. Il n'y a pas ombre d'action. La pièce commence au quatrième acte (Cléopâtre implorant Octave). et Cléopâtre est morte quand s'ouvre l'acte V. Tout le reste est monologues, discussions sur des sujets généraux, ou récits. Il est tout à fait indifférent à Montreux que sa pièce marche, à ce point qu'au quatrième acte, après une discussion entre Cléopâtre et Octave, quand la grâce de Cléopâtre a été accordée, la discussion continue encore, par répliques vers contre vers, en un dialogue animé. sur l'idée de clémence en général. On se demandera peut-être, Octave ayant fait grâce à Cléopâtre, pourquoi Cléopâtre meurt. L'invention est des plus bizarres. La reine se tue pour enlever à Octave « la gloire d'avoir été clément au cours de la victoire ».

Pour régulière, la pièce l'est, à faire frémir. Montreux a perfectionné la monotonie du théâtre classique du XVIe siècle. Chaque acte commence par un monologue, cela va de soi. Mais, au cours même de chaque acte une symétrie

matérielle préside à la composition. En général c'est, d'abord un monologue; puis deux personnages qui s'entretiennent, en premier lieu par un échange de longs discours, ensuite par couplets relativement peu étendus, de longueur égale chacun à chacun ; puis par un va-et-vient de distiques, enfin à coups de vers détachés se répondant l'un à l'autre. Voilà le fin du fin dans la régularité. Il est intolérable. — On s'attend à ce que Montreux nous fasse beaucoup de morale. Il n'y manque point. Après le récit de la mort de Cléopâtre, récit démesuré, qu'Octave, avec trop de raison, interrompt plusieurs fois pour prier qu'on abrège, ce même Octave tire la moralité des événements qui viennent d'avoir lieu en une dissertation philosophique de trois cents vers. — C'est ici que l'opinion qui veut que ces pièces n'aient pas été représentées, commence à devenir vraisemblable.

Il y a pourtant, à travers tant de choses fastidieuses, des passages qui ne sont pas sans mérite. Montreux a parfois une certaine élégance dans l'expression, et, pour donner une idée de son style quand il est le meilleur, je citerai le morceau suivant, détaché du monologue de Cléopâtre pleurant Antoine :

Le regret ne meurt point; car l'âme la plus forte,
Divine en sa vigueur, ne s'ensevelit morte,
Comme nos corps mortels dans ces tombeaux relants,
Qui couvrent quant et nous le malheur de nos ans.
O regrets, je vous aime ! ô pleurs, je vous caresse !
Puisque, en naissant, hélas ! vous me faites promesse
D'accompagner mon corps jusqu'au bord du cercueil,
Qui doit avec mes jours terminer votre deuil.
De ces riches grandeurs, de ces gloires suprêmes,
De ces empires saints, de ces hauts diadèmes,
De ces sacrés honneurs qu'Antoine remporta,
Et de ce vif amour, hélas ! qu'il me porta;
De tous ces doux plaisirs qui en reçurent vie
Quand mon âme vivait dans la sienne ravie ;

Il ne m'a rien laissé en mourant que ces cris,
Que j'immole pour vous à ses piteux esprits.
. . . . . .
Antoine, cher Antoine, ah! si la mort cruelle
N'offense le penser de l'amour mutuelle,
Et si là-bas encore vivent d'amour épris,
Comme ils furent ici, les amoureux esprits,
Pense en ta Cléopâtre, pense à l'infauste dame
Qui possédait ton cœur, dont tu possédais l'âme.

Il est regrettable que Montreux ait égaré dans un monologue peu intéressant, parce qu'il ne tient pas à la pièce, une tirade brillante, animée, non sans trace de sentiment vrai, qui est certainement ce qu'il y a de moins mauvais dans toute son œuvre [1].

VI

Je ne saurais dire si le *Régulus* de Jean de Baubreuil, avocat au siège présidial de Limoges, a été représenté. Cette tragédie a été publiée en 1582. Elle m'a l'air d'une tragédie de province, très naïve et presque enfantine, et je n'en fatiguerai pas longtemps le lecteur. Ce que j'y vois de plus intéressant est que l'auteur déclare dans sa préface avoir dû « *s'affranchir de la règle superstitieuse des unités* », impossible à observer dans un *Régulus*. On voit quelle

1. Il est vrai que je n'ai pas lu *Isabelle*, n'ayant pu la trouver. D'après l'analyse qu'en donne le *Journal du Théâtre français* du chevalier de Mouhy, c'est une tragédie tirée de l'Arioste, très romanesque et très bizarre. — Isabelle persécutée par les instances de Rodomont dont elle est devenue la captive, lui persuade que certaine drogue rend invulnérable. Pour mieux prouver la chose, elle se frotte le cou du baume en question, met au défi Rodomont de lui faire la moindre blessure, et se fait ainsi couper la tête, pour faire pièce à son tyran. Par ce drame extravagant, Montreux se rapprocherait sans doute du théâtre irrégulier, comme il se rapprochait un peu de l'école du moyen âge, malgré son affectation de régularité, par *Joseph le Chaste*. Cet auteur me semble avoir été assez incertain dans ses inclinations littéraires. Il a fait aussi, d'après le *Journal du Théâtre français*, une *Sophonisbe*, que je n'ai pu, non plus, avoir entre les mains, et dont le *Journal* lui-même ne semble que connaître l'existence.

autorité sur les esprits avaient déjà ces règles, dont on n'osait se départir qu'en présentant une justification. Jean de Baubreuil s'est affranchi aussi des règles du goût. Il n'est rien si plaisant que de voir Régulus, dans le monologue de rigueur, au premier acte, se vanter en beau style oratoire de ses vertus modestes. Il n'est pas moins fastueux dans l'étalage qu'il fait de ses tourments soufferts :

> Quiconque des humains se fie en sa puissance,
> Qu'il regarde ma chute, il verra tout soudain
> Que rien n'est assuré au théâtre mondain.

En revanche pas un mot qui peigne vraiment l'âme héroïque de ce grand citoyen, qui nous montre la vertu obstinée de la vieille Rome, qui fasse éclater à nos yeux cette lutte si dramatique du patriotisme invincible contre les plus chères et plus saintes affections de famille. Il faut pourtant relever deux passages où le langage de Régulus est empreint d'une certaine noblesse presque dénuée d'ostentation. Voici les derniers mots qu'il prononce :

> O Dieux, qui de mon cœur avez la connaissance,
> Qui savez si j'ai fait à mon devoir offense,
> Puisque j'ai au public profité, non à moi...
> Curce, pour au public grandement profiter,
> Dans un gouffre profond voulut bien se jeter
> Et, de ma part aussi, je veux bien pour ma ville
> Mourir, puisque ma mort à ma ville est utile,
> Croyant qu'en ce faisant si je souffre du mal,
> J'aurai loyer au ciel à ma vertu égal.

J'aime mieux encore le discours de Régulus au Sénat. Croirait-on qu'il est simple? C'est la seule qualité du reste qu'on puisse lui trouver ; mais elle est si rare à cette époque! Sénat romain, dit le consul,

> Sache que je te suis envoyé de Carthage
> Pour conclure un accord qu'elle veut avec toi :
> C'est que les siens tu rende, en échange de moi.

Que si aucunement ton avis ne se range
Que l'on doive à Carthage accorder tel échange,
J'ai juré mon retour : c'est à toi d'aviser
Si tu le dois tenir ou bien le refuser.

De 1582 à la fin du XVIe siècle, le théâtre donne peu de tragédies nouvelles. Dans les six dernières années du siècle, au contraire, nous trouvons un regain touffu de tragiques réguliers ; c'est Godard, Behourt, Jean de Virey, Montchrétien, Claude Billard, « élèves attardés de Robert Garnier, » comme Sainte-Beuve les appelle.

VII

Jean Godard signe : « Parisien, ci-devant lieutenant gé-
» néral au bailliage de Ribemont. » Son œuvre est assez considérable. Il a fait les *Déguisés*, comédie, des poèmes de longue haleine, comme la *Fontaine de Gentilly ;* des poésies légères qu'il intitule *Les Goguettes* et *Les Mélanges*, etc. Enfin il a eu l'idée de mettre la *Franciade* de Ronsard en tragédie. Le sujet, à la vérité, ne manque pas d'un certain intérêt. Je le rappelle, tout le monde n'étant pas obligé d'avoir présent à l'esprit l'argument de l'épopée de Ronsard. Francion ayant passé le Rhin, venant de Chaonie, selon les prescriptions des dieux, à la tête d'une troupe de Troyens, demande à Sarmante, fils de Gaulas et petit-fils d'Hercule, qui règne en Gaule, une place sur le territoire gaulois. Sarmante refuse, met son fils Orolin à la tête d'une armée, et court la chance des armes. Francion tue Orolin dans le combat, et envoie la tête du malheureux jeune homme à Sarmante. La reine, mère d'Orolin, meurt de douleur ; Sarmante se soumet : les deux peuples n'en feront plus qu'un. — C'est le sujet des derniers livres de l'Énéide. Mais l'exécution est déplorable. Disposition et appareil ordinaire des tragédies classiques du temps : prologue, mono-

logue, deux songes, récits immenses. L'action commence vers le milieu du troisième acte. Nulle peinture de caractères, nul tableau historique. Le style est suranné pour la date et sent le bailliage de Ribemont. Il y a des naïvetés plus fortes encore que celles où les tragiques du temps nous habituent. Francion manifestant certaines appréhensions avant le combat, son confident lui demande avec étonnement : Eh quoi! vous auriez peur ?...

Aussi n'ai-je point peur, mais j'ai bien quelque crainte,

répond le chef des Troyens. — On pourrait trouver quelques vers passables, inspirés par le patriotisme, dans le prologue que vient débiter Gaulas sorti des Enfers.

VIII

Dans le même temps Jean de Virey donnait une pièce qui, au contraire de la précédente, se rapproche plus des mystères que des tragédies de l'école classique. Elle a eu une certaine réputation ; c'est *La Machabée* (sic). — Nulle distinction d'actes ni de scènes, changement de lieu, supplice des sept Machabées sur la scène, voilà pour la ressemblance avec la tragédie du moyen âge ; vers qui ont la facture classique, et même qui sont passables, *songe* de rigueur, voilà pour la tradition classique. On y trouve même un compromis entre les deux méthodes qui est assez caractéristique. Un esprit malin circule à travers la pièce, qui pousse le tyran à la cruauté, et conspire la perte des héros juifs ; seulement, au lieu d'être franchement le Diable, comme dans les anciens mystères, cet esprit est une furie. Du reste, à peine suffisante comme forme, grossière et effroyable comme fond, cette tragédie n'offre qu'un très médiocre intérêt littéraire.

IX

Behourt est, lui, d'intention du moins, tout classique. C'était, comme on sait, un lettré, un professeur, régent du collège des Bons-Enfants, à Rouen. Il a laissé dans les écoles un abrégé de Despautères, qui est resté longtemps connu sous le nom de *Petit-Behourt*. Il avait fait, en vue des récréations de ses élèves, trois tragédies : *Polyxène* (drame romanesque), *Hypsicrate ou la Magnanimité* et *Esaü-le-Chasseur*. Je n'ai pu lire que cette dernière. Elle suffira pour faire connaître le genre de talent de cet auteur. *Esaü* a été représenté le dimanche 2 août 1598 au collège des *Bons-Enfants*, d'après de Beauchamps. Un détail qui marque bien le souci de noblesse classique qui hante l'esprit de Behourt, c'est qu'il prévient en sa préface « *qu'il a gardé la simpli-* » *cité et facilité de la Bible, qui lui semble plus séante, évi-* » *tant le plus qu'il lui est possible la trop grande affectation* » *où plusieurs de ce temps, se plaisant trop, corrompent toute* » *la naïveté de notre langue.* » — Or, le style d'*Esaü* n'est rien moins que simple. La pièce a des scènes grossières, mais en langage qui s'efforce toujours d'être élevé. Elle est du reste assez bien composée, mais avec des procédés ingénus d'exposition qui, pour la date, rappellent trop le premier âge de la tragédie française. C'est ainsi qu'au premier acte, Rebecca, femme d'Isaac, se fait raconter toute l'histoire d'Abraham et de sa famille qu'il est assez invraisemblable qu'elle ignore encore. Il y a longtemps, dit-elle, qu'elle désirait la connaître. Voilà une curiosité féminine qui a su longtemps se contenir. — Au second acte, Esaü part pour la chasse. Propos de veneurs tout pleins d'affectation : nous sommes loin de la verdeur vigoureuse du chœur des chasseurs dans l'*Hippolyte* de Garnier. — Au troisième acte, Esaü revient de la chasse, et interroge ses

compagnons, dont il s'est trouvé séparé, sur ce qu'ils ont fait pendant son absence, ce qui permet à Behourt de composer un récit de chasse assez bien construit et tourné en bon style. — J'analyse ainsi pour montrer une fois de plus combien ces classiques, antérieurs et postérieurs, mais inférieurs à Garnier, composent méthodiquement, clairement, mais toujours à côté du sujet : il ne faut jamais s'attendre avec eux à voir la pièce commencer avant le quatrième acte. — Au quatrième acte en effet, voici Jacob, et le plat de lentilles, et Esaü affamé, la scène maîtresse enfin; et voilà aussi le caractère de la pièce qui change complètement. Force est bien à Behourt, engagé dans des scènes intimes, de revenir vraiment à cette simplicité de la Bible dont il a parlé dans sa préface. La pièce alors tourne en comédie assez vulgaire. — Elle se hausse de nouveau, dans le cinquième acte, au bon ton tragique par une conversation entre Rebecca et Judith, le récit d'un *songe* qu'a eu Rebecca; elle se termine par la bénédiction dérobée à Jacob, la fureur d'Esaü frustré, la fuite de Jacob. — J'ai dit que cette tragédie n'était point mal écrite. Il faut entendre qu'elle est très soignée de style, relevée de ces petites élégances qui sentent le bon écolier, dont nous avons vu des exemples intéressants dans l'*Holopherne* d'Adrien d'Amboise. Une seule citation : Le chœur du premier acte, idée assez singulière, se compose de deux sonnets. Voici le premier :

Le vaisseau va toujours gardant
Dedans sa terre spongieuse
L'odeur si douce et gracieuse
Qu'on y va première épandant;

La blanche laine se fardant
De la couleur plus précieuse
D'une écarlate ambitieuse
En nul temps ne la va perdant.

Et quoique un artisan adextre
Lave le vaisseau de sa dextre,
Le goût ne s'en peut tout ôter;

La couleur aussi bien empreinte
Dedans la laine rouge teinte
Ne peut jamais s'en transporter.

D'où l'on peut conclure que Behourt était assez bon écrivain en vers, et que son seul tort a été de se croire un tragique, travers qui serait pardonnable, s'il n'était terriblement contagieux chez nous, au XVIe siècle, et suivants.

X

Je trouve en 1597 une curiosité littéraire assez rare à cette époque : c'est une tragédie en collaboration. Il faut s'entendre : l'un des auteurs était mort depuis dix ans. C'était Mademoiselle Des Roches, la célèbre femme de lettres poitevine, fille poète d'une mère poète, connue dans l'histoire littéraire anecdotique par le tournoi galant des « *Poètes chante-puce* » aux Grands Jours de Poitiers (1583). Elle avait écrit un petit poème sous forme dramatique intitulé : *Un acte de la tragi-comédie de Tobie où sont reproduits les amours et noces du jeune Tobie et de Sarah, fille de Raguel* [1]. Mademoiselle Des Roches, dans une dédicace à sa mère, prévient qu'elle n'a « disposé en vers qu'un acte seulement de cette tragédie », laissant entendre qu'elle en avait médité tout le plan. C'est cet acte que reprit, en 1597, pour l'insérer dans un *Tobie* complet, Jacques Ouyn. Il nous prévient très loyalement dans son « argument » que l'acte IV est de Mademoiselle Des Roches. Ce n'est pas tout à fait exact. L'acte de Mademoiselle Des Roches va plus loin

1. On trouve cet acte dans le volume intitulé : *Les Œuvres de Mesdames Desroches de Poitiers mère et fille*, 1579. Abel Langelier, Paris.

qu'à un seul acte dans la pièce de Jacques Ouyn. L'acte IV de la tragédie définitive est, il est vrai, tout entier de Mademoiselle Des Roches. Mais Ouyn a détaché de l'œuvre de sa devancière : 1° « *le congé que prennent Tobie et Sarah* (mariés) *de Raguel et de sa femme* ». et il en a fait la scène 2 de son cinquième acte; 2° « *la plainte du vieil Tobie et de sa femme sur l'absence de leur fils* », dont il a fait la scène 3 de son cinquième acte. — D'autre part il a retranché le chœur que Mademoiselle Des Roches avait inséré dans son ouvrage, parce qu'il n'en a mis aucun dans le sien.

Mais c'est bien dans la tragédie de Jacques Ouyn que l'on peut voir pleinement combien l'art de la composition est peu avancé encore à la fin du XVIe siècle. Il n'est grimaud de lettres au XVIIe siècle qui n'eût compris que l'unité du sujet en question était « *les amours et noces* » de Tobie et de Sarah, les scrupules de Sarah. les instances de Tobie l'entraînement d'amour et de foi qui fait qu'ils s'unissent malgré de sinistres présages; qu'enfin l'acte de Mademoiselle Des Roches était toute une pièce; non pas seulement parce que si l'on dépasse les limites de cette histoire, il n'y a plus d'unité d'action, mais parce que, si vous surchargez cette histoire d'amour de l'histoire de Tobie le père, il n'y a plus d'unité de pensée générale. C'est la faute que n'a pas manqué de faire notre auteur. Les trois premiers actes de cette pièce ont pour matière toute la légende de Tobie : l'ensevelissement du pestiféré, l'aveuglement de Tobie, les affaires qui forcent le fils à s'éloigner. Le quatrième est fait des « amours » de Sarah et Tobie, le cinquième du retour du jeune homme à la maison paternelle et de la guérison du vieillard.

On me dira qu'il peut y avoir encore une pensée générale dans tout cela. Je le crois sans peine, et la preuve c'est qu'on en peut faire un poème délicieux. La pensée générale

est celle-ci : que la Providence est paternelle jusqu'en ses rigueurs, que les châtiments injustes en apparence ne sont que des épreuves. Il y a dans toute cette histoire si simple un sentiment délicat et tendre de piété religieuse mêlée de piété domestique, qui se répand en toutes ses parties, et en fait l'unité. Mais ce sentiment, pour qu'il fît aussi l'unité du drame, il faudrait qu'il fût sans cesse présent à notre esprit, que toute la pièce s'y rapportât et le mît en vive lumière. — C'est où n'a pas réussi notre poète; c'est même ce qu'il n'a pas cherché. — Il est médiocre poète du reste, et ses longues scènes traînantes, en vers sans relief, sont bien ennuyeuses. Ce qu'il y a de meilleur dans le *Tobie*, c'est la partie empruntée à Mademoiselle Des Roches. Tout le quatrième acte se lit avec plaisir. Si l'on veut en connaître quelque chose, voici quelques vers où Sarah déplore avec assez de naturel la douloureuse incertitude où la jette le lugubre succès de ses précédents mariages. Mademoiselle Des Roches n'a point trop mal exprimé la passion craintive et combattue de cette jeune femme :

O douleurs! ô regrets! oh! que ma triste vie
Est par divers malheurs incessamment suivie!
Je ne puis maintenant ma douleur secourir.
Prîrai-je mon cousin qu'il s'en vienne mourir?
Dois-je brûler toujours sans découvrir ma flamme ?
Dois-je faire mourir celui qui tient mon âme ?
Faut-il donc tant souffrir et ne le dire pas?
Faut-il mener aussi mon ami au trépas?
Ah! mon Dieu! meurs plutôt, Sarah, que d'être cause
De la mort de celui où ta vie est enclose!

XI

Je passe un peu la limite de 1600, que je me suis fixée, en occupant le lecteur de Claude Billard. Claude Billard, sei-

gneur de Courgenay, comme il aime à se nommer, est né à Souvigny (Bourbonnais) en 1550; mais toutes ses tragédies ont été publiées entre 1600 et 1611. Élevé, comme on le voit par l'épître dédicatoire de sa tragédie de *Saül*, dans la maison de Madame la duchesse de Retz, il servit longtemps, et, si on l'en croit, avec honneur. Il devint conseiller et secrétaire des commandements de la reine Marguerite. Sa faveur semble avoir décru après la mort d'Henri IV. Il mourut à Courgenay, « *plus riche de lauriers, d'honneur et de mérite — que des bienfaits des rois,* » comme il dit avec l'orgueil naïf qui lui est habituel.

Il a laissé huit tragédies (*Polyxène*, *Gaston de Foix*, *Mérovée*, *Panthée*, *Saül*, *Alboin*, *Genèvre* (tragi-comédie), *la mort d'Henri IV*, quelques poésies fugitives en français, en latin et en grec, et un poème héroïque : *l'Église triomphante*, que Goujet a lu, mais que je crois qu'il est très difficile aujourd'hui de trouver.

Son théâtre n'est intéressant que comme document historique, à moins qu'on ne veuille le trouver piquant à titre d'anachronisme. A partir de 1600, en effet, la tragédie dans le goût de Garnier est bien démodée. Billard le sait, et qu'il appartient à une école qui sent son vieux temps. Je ne vois pas qu'il attaque Hardy, ni qu'il se réclame de Garnier. Mais il s'avoue hautement disciple de Ronsard, et attaque violemment les poètes à la mode, l'école de Malherbe, coupables de ne pas admirer Ronsard et de ne pas s'aventurer à écrire un poème de treize mille vers sur l'*Église triomphante*, ces « fous mélancholiques plus ambitieux du nom de grammairiens que de la sacrée fureur de poète »; ces faux Aristarques « qui pensent surhausser leur vaine gloire par le mépris des plus honorables mânes des Champs-Élysées, de ce grand Ronsard, le Phénix, l'Apollon et l'unique prince des poètes de France ». — « Sortez-moi, s'écrie-t-il, ces preneurs de taupe à la pipée, hors de leurs pointes toutes

émoussées, et de leurs rimes, aussi froides de rencontre qu'un cadet passant le mont Cenis au plus fort de l'hyver, n'ayant que la simple cape espagnole au dos ; sortez-moi ces petits ballons enflés de vent hors de leurs petits lieux communs, pour les faire voyager sur un grand océan de dix mille vers... Vous ne vîtes jamais gens si sots, quelque bonne opinion qu'ils aient des louanges qu'ils se donnent eux-mêmes. »

Ceci dans son *Avis au lecteur*. Billard est imprudent : il s'expose à « *dare fumum ex fulgore* », selon le mot d'Horace, et c'est en effet ce qui lui arrive. Il est bien certain que, comme invention, il n'a pas fait un pas depuis Jodelle. Il n'est rien qu'un élève à peine distingué de l'école de rhétorique où Garnier a professé. Au premier regard, on est frappé chez lui et flatté par un certain effort qu'il met à varier les sujets, les empruntant tantôt aux légendes antiques (*Polyxène*), tantôt au moyen âge (*Mérovée*), tantôt aux livres saints (*Saül*), tantôt à l'histoire moderne (*Gaston de Foix*), et même contemporaine (*Mort d'Henri IV*). Ce mérite est réel, mais ne va pas loin. Il ne va pas jusqu'à varier le ton ou l'allure générale de ces drames. Ce qu'ils ont de commun, et entre eux et avec l'école du XVIe siècle, c'est d'abord qu'ils sont presque vides. Voici par exemple *Polyxène*. Premier acte : l'Ombre d'Achille réclame le sacrifice de Polyxène. Deuxième acte : Polyxène pleure sur ses infortunes. Troisième acte : Polyxène entretient Hécube de ses malheurs. Quatrième acte : Ulysse demande Polyxène à Hécube. Cinquième acte : Récit de la mort de Polyxène. — Pour un moderne, le drame commence au quatrième acte, et les trois premiers actes ne comptent pas.

Mais ceci est un drame antique. Passe encore qu'il soit traité en élégie. Pense-t-on que *Gaston de Foix* soit traité autrement? — Premier acte : Gaston s'entretient avec lui-même de sa valeur et de sa gloire. Deuxième acte : Fabrice

Colonna et le cardinal de Médicis s'entretiennent de la valeur de Gaston. Troisième acte : Le roi de France confie au public qu'il croit pouvoir compter sur la valeur de Gaston ; la reine d'Espagne exprime certains pressentiments. Quatrième acte : les officiers de la Sainte-Ligue échangent leurs idées sur la situation militaire ; Gaston harangue ses troupes. Cinquième acte : Gaston est vainqueur et tué. Ici l'action commence et finit au cinquième acte.

Ce défaut est grand, mais commun à presque tous les tragiques du XVIe siècle. Il en est un autre plus grave. Billard se trompe parfois sur le sujet même. — On connaît cette affreuse histoire d'Alboin, roi des Lombards, forçant dans une orgie sa femme Rosemonde à boire dans le crâne de son père, et, ensuite, assassiné par elle. Il y a un drame dans cette horrible aventure, et qui peut se dérouler avec précision et avec une progression vraiment tragique. Mais supposez que, par surcroît, Rosemonde ait un amant, et que cet amant ait une autre maîtresse, et que cette maîtresse, par jalousie à l'endroit de Rosemonde, se donne la mort, et que l'amant reproche à Rosemonde cette mort de sa maîtresse... que devient le drame, et où est-il? Voilà deux aventures tragiques qui se développent parallèlement, sans avoir entre elles le moindre lien. Pièce confuse, sans effet d'ensemble, mal venue.

Si, à ces maladresses dans la conception, vous ajoutez par la pensée l'appareil ordinaire des tragédies classiques depuis 1550 jusqu'à 1600, les songes, les nourrices, les confidents, si vous songez qu'à l'exemple de ses devanciers, Billard compose tout premier acte d'un monologue et d'un chœur, et presque tous les seconds actes d'un monologue et d'un chœur, vous avez une idée suffisante de la manière dont cet auteur conçoit et mène une pièce de théâtre.

Il faut pourtant ajouter quelque chose qui est à son éloge. On voit assez que ces pièces sont des élégies dialoguées;

mais, en tant qu'élégies, elles ont de la force quelquefois. *Panthée* est, à mon gré, sa meilleure pièce, en ce qu'elle contient quelques élégies, qui, étant en situation, sont d'un grand effet. La dernière surtout, Panthée appelant la mort sur le cadavre de son époux, est d'un accent vrai, dans un bon mouvement, et, ce qui est merveilleux, presque courte.

Il y a mieux : Billard semble chercher et rencontre parfois le mouvement. Il le bannit avec un soin jaloux des quatre premiers actes : il ne doit rien se passer dans les quatre premiers actes; pour Billard cela est un dogme. Mais son cinquième acte n'est pas toujours en récit. Le cinquième acte de *Panthée* est animé. Panthée est sur le théâtre, pendant le combat, pleine de crainte, s'excitant à l'espoir. Des soldats fugitifs envahissent la scène : « Mon époux ?... — Il est mort. » — Scène de larmes. — « Je veux aller le voir! » — On apporte le cadavre. — Scène de désespoir sur le corps du mort chéri. — A la bonne heure.

De même dans *Gaston de Foix*. Il y a un certain mouvement et même une péripétie au cinquième acte. La scène représente un coin du champ de bataille. Le roi et le cardinal d'Amboise conversent. Tout à coup des cris de victoire retentissent. Gaston paraît, chaud du combat, poussant aux fuyards; il jette quelques paroles de triomphe, et passe, comme dans une gloire. — L'instant d'après, des cris de deuil, et l'on rapporte le corps de Gaston sur lequel le roi et le cardinal viennent pleurer. — Traité avec plus de largeur et un plus grand talent de style, cet acte serait d'une vraie beauté.

C'est en effet du côté du style qu'est encore la plus grande faiblesse de Claude Billard. Le maladroit a fait dans ses écrits un mélange des défauts de deux écoles opposées. Il a ce qu'on peut appeler le mauvais goût classique : l'abus des expressions mythologiques, l'abus du style descriptif minutieux, les fausses élégances, les déguisements péri-

phrastiques. Il y joint le mauvais goût particulier à l'époque d'Henri IV : l'esprit de pointes et le goût de la galanterie fade. Il ne dira pas : « Trois jours se sont passés depuis que... » il écrira :

Déjà les feux brillants du soleil de ce monde
Ont trois fois éclairé sur la machine ronde,
Et le grand Océan, père de l'Univers,
Autant de fois a vu se courber à l'envers,
Le beau pasteur d'Amphrise au bout de sa carrière,
Depuis que . . . . . [1].

D'autre part, Polyxène pour exprimer sa douleur, ne trouve rien de mieux que cette pensée, qu'Oronte lui empruntera :

. . . . . En ce cours de misère,
Je ne vois point d'espoir où l'on ne désespère [2].

Au milieu des grandes pensées patriotiques qui agitent les esprits dans *Gaston de Foix*, Billard place un chœur de dames de la cour, qu'il désigne lui-même sous le nom de « *Cajolerie* ». Le spectateur y entend les grandes dames s'entretenant du pouvoir de leurs beautés, dans le style le plus fade qui puisse être.

Parmi tout ce fatras, ce rimeur a quelque sentiment de la poésie. Son pittoresque n'est pas toujours banal. Il a quelquefois l'image sobre et vive, qui frappe et qu'on retient :

. . . . . Meurs en fille de roi,
Vaillante Polyxène, et chasse cet effroi,
Ces terreurs de la mort que le sexe et que l'âge
Font flotter comme nue au ciel de ton visage [3].

Ailleurs Panthée trouve dans son cœur un vers qui deviendra un jour un vers de La Fontaine.

Les jours, les plus beaux jours m'ont été des nuits sombres [4].

1. *Alboin*, acte II, scène 1.
2. *Polyxène*, acte III, scène 1.
3. *Polyxène*, acte I, scène 1.
4. *Panthée*, acte II, scène 3.

Voici, de son côté, comme parle, un moment, le vieil Astyage :

> Mourons! que ne mourai-je au milieu de l'armée,
> Vieil de sang, jouissant d'une ardeur enflammée
> De me venger, cruel, et, tout sang et tout cœur,
> Mourir, l'épée en main, moins vaincu que vainqueur [1].

On trouve même çà et là quelques traits de sentiment presque naturels. Panthée, pleurant sur le corps de son époux, parle à cette âme qui fut tant aimée,

> Cette âme qui se plaint, veuve de mon support,
> Et qui meurt, m'attendant, d'une seconde mort [2].

Dans les instants qui suivent la mort d'Henri IV, d'Épernon s'écrie :

> Il est mort dans mes bras fortune misérable!
> Un traître l'a meurtri lorsqu'il parlait à moi,
> Et que pas un de vous n'avait l'œil sur son roi [3].

Peu d'invention, une composition exacte et monotone, avec un peu de mouvement parfois au dénouement ; beaucoup de déclamation et quelquefois un peu d'éloquence; tous les défauts de l'école de Garnier poussés à leur perfection, quelques-unes des qualités de cette école à un degré estimable, voilà l'idée d'ensemble que l'on garde de Claude Billard.

1. *Panthée*, acte II, scène 1.
2. *Id.*, acte V, scène 6.
3. *Mort d'Henri IV*, acte V, scène 3.

CHAPITRE XI

ANTOINE DE MONTCHRÉTIEN (1594-1600)

I. Antoine de Montchrétien, sa vie.
II. *Sophonisbe.*
III. *David.*
IV. *Aman.*
V. *L'Ecossaise* (Marie Stuart).
VI. Style de Montchrétien.
VII. Montchrétien lyrique.
VIII. Fin de la première école classique dans le genre dramatique en France.

I

Nous arrivons à Antoine de Montchrétien, qui est certainement le plus considérable des poètes tragiques de la fin du XVIe siècle. Ce Montchrétien eut une destinée des plus hasardeuses. Né à Falaise, fils d'apothicaire, orphelin de bonne heure, volé par son tuteur, confié à un gentilhomme protestant qui le donne comme domestique à deux jeunes gens de sa famille, élevé ainsi et instruit tant bien que mal par le commerce des jeunes gens riches qu'il servait, dès qu'il est majeur il poursuit son tuteur en reddition de comptes, gagne son procès, rentre dans une partie de son pauvre patrimoine, et hardiment cherche aventure. Ce fut chose vite trouvée. Une querelle avec un certain baron de Gourville pensa lui coûter la vie. Luttant contre trois, il fut laissé pour mort sur la place. Rétabli, le Normand se réveilla en lui. Il prit peut-être des leçons d'escrime comme Voltaire, mais surtout il plaida. On lui donna 1.200 livres de dommages.

— Là-dessus nouvel incident, un duel avec le fils du seigneur de Guichemoyne. Cette fois il tua son adversaire. On le soupçonna de n'avoir pas été en cette affaire scrupuleux observateur des lois de l'honneur. Poursuivi ou inquiété, il se sauve en Angleterre, cette patrie des roturiers qui ont des démêlés avec les seigneurs. — Mais, roturier, il ne l'était déjà plus. Il avait d'abord changé son nom de *Mauchrétien*, qui devait être de mauvaise grâce au XVIe siècle, en celui de Montchrétien, qui avait bien meilleure mine. Il y avait ajouté le titre de seigneur de Vasteville, du nom d'une terre que possédait sa femme ; car, à travers toutes ses aventures, il avait encore, je ne sais quand, trouvé le temps de se marier. — En Angleterre, il sut réussir. Il dédia sa tragédie de l'*Ecossaise* (Marie Stuart), à Jacques Ier. Ce souverain intercéda pour lui auprès du roi de France, et obtint qu'il fût rendu à sa patrie. — Une fois là, le désir du repos ne le prit nullement. Il se mêla, avec l'activité inquiète de son caractère, aux agitations protestantes, et aussi à je ne sais quelles occupations chimiques et métallurgiques. Résidant à Châtillon-sur-Loire, il travaillait l'acier, qu'il venait vendre à Paris, et peut-être d'autres métaux ; car il finit par être soupçonné de faux-monnayage.

Sous Louis XIII, en 1621, il renonça à son industrie pour se livrer complètement à ses instincts d'agitateur. Il embrassa chaudement la rébellion du duc de Rohan avec les calvinistes de l'Orléanais. Il était chargé de recruter des soldats et de délivrer des commissions d'officier. Il fut évidemment une manière de chef de bandes. Cerné par Condé à Sancerre, il y resta, gardé à vue par les catholiques de la place, jusqu'à la capitulation. Remis en liberté, il court à La Rochelle, où se trouvait l'assemblée générale des protestants, est chargé par eux de lever des troupes dans le Maine et la Basse-Normandie, et se remet

en campagne. Il avait déjà réuni de 5 à 6.000 hommes, lorsqu'il fut surpris, presque seul, à Tourailles, le 7 octobre 1621. Le seigneur du lieu vint avec une vingtaine de gentilshommes et estafiers pour le faire prisonnier. Il voulut mourir. Il avait avec lui cinq compagnons. Il tua deux gentilshommes et un soldat. Son valet fut tué à ses pieds. Lui-même fut jeté bas d'un coup de pistolet. Son corps fut transporté à Domfront, où il fut roué et brûlé [1].

Cette incroyable activité se porta sur toutes les branches des connaissances humaines, comme sur tous les métiers. Fugitif, il a écrit des tragédies ; manufacturier, des stances et des poèmes épiques [2]. Il y a de lui un *Traité d'économie politique*, dédié au roi et à la reine-mère (1615). Blanqui estime que c'est la première fois que le mot d'économie politique, a paru dans la langue française. De toutes les créations de Montchrétien, c'est bien celle qui a eu la plus belle fortune. — Ses tragédies sont au nombre de six : *Sophonisbe*, *l'Écossaise*, *David ou l'Adultère*, *les Lacènes*, *Aman*, *Hector*. Ajoutez une *Bergerie*, en cinq actes, mêlée de prose et de vers. — Tout cela est bien mêlé. Il y a pourtant un caractère commun. Montchrétien est avant tout un élégiaque. Je lis dans ses œuvres un « *Tombeau* » de madame Claude Groulard, de Rouen, où il y a des stances funèbres d'un sentiment très délicat, très touchant et très pur. Il a une vive et tendre sensibilité. Si les distances n'étaient pas infinies, je dirais qu'il est le Racine du XVIe siècle, comme Garnier en est le Corneille. Ce duelliste, cet homme à brusques disparates, cet aventurier, ce manufacturier suspect, ce routier qui commence sa vie par ferrailler un contre trois, et qui la finit en brûlant de la poudre un

1. Bibliothèque du Théâtre français, Bibliothèque de Goujet, Catalogue de la Bibliothèque de M. de Soleine. — Boisard : *Biographie du Calvados*. — *Mercure français*, t. VII. Correspondance de Malherbe.

2. *Suzanne ou la Chasteté*. L'édition que je connais est de 1601.

contre cinq, est un cœur d'une tendresse charmante et a le don exquis des larmes. Il fait songer à Villon. J'analyserai dans l'ordre des dates, les quatre tragédies qui me semblent mériter le plus d'intérêt : *Sophonisbe, David, Aman, l'Écossaise.* Je dirai un mot des deux autres.

II

Sophonisbe

Sophonisbe est une œuvre de jeunesse. Elle a paru en 1596 à Caen, dit Goujet. Elle n'est pas bonne. — Elle est très exactement régulière. Montchrétien y a suivi pas à pas Trissino. C'était vouloir aller d'une marche bien languissante. — Au premier acte Sophonisbe ne fait que se lamenter, comme on fait dans tous les premiers actes des tragédies de ce temps. Au second acte, l'action commence : Massinissa paraît devant la reine ; Sophonisbe le supplie en un long discours bien mené et touchant. Massinissa se sent épris, et répond par de douces paroles, trop douces, et qui sentent le madrigal, aux supplications de la belle vaincue.

Le troisième acte a du mérite. Montchrétien a trouvé, avec raison, un peu vide, l'acte correspondant de Trissino, et il a ajouté deux scènes, l'une bien malheureuse, l'autre qui ne laisse pas de faire impression. La première est un monologue de Furie (un prologue en un troisième acte !) ; l'autre est un entretien entre Sophonisbe et Massinissa. Après que Lélius a conduit Massinissa à lui avouer son mariage avec Sophonisbe, ce qui est tout l'acte de Trissino, Montchrétien amène Sophonisbe en scène et la met en face de Massinissa. C'est la scène à faire ; elle est mal faite; mais elle est faite. Sophonisbe arrache à Massinissa l'engagement de la sauver, et reste sur le théâtre, l'esprit hanté de pressentiments sombres, et considérant déjà,

mais avec un désespoir viril, la ressource suprême de ceux à qui tout manque. — L'acte IV est celui de Trissino : Siphax et Massinissa devant Scipion. Scipion, sur les instances de Siphax, arrache au faible Massinissa la promesse qu'il débarrassera Rome de Sophonisbe. — Au cinquième acte, Massinissa nous entretient trop longtemps de sa douleur, que nous ne plaignons point, parce que nous n'y croyons guère. Sophonisbe meurt héroïquement ; et sa nourrice nous dit en cinquante vers qu'elle va suivre cet exemple, ce qui passe inaperçu, parce que nous sommes déjà sortis du théâtre.

Cette *Sophonisbe* a le défaut de toutes les *Sophonisbes* [1]. Tous les personnages sont odieux, sauf l'héroïne, et l'héroïne blesse un point bien sensible de notre délicatesse. On ne peut pas rendre intéressants Siphax, ni Scipion, ni Massinissa, qui est aimé, dont la maîtresse meurt, et qui ne meurt point. On ne peut sauver Sophonisbe, avec ses deux maris, qu'en en faisant le démon du patriotisme, sacrifiant son devoir de femme, sa pudeur, ses plus tendres attachements à l'amour indomptable de la patrie [2] : et, alors, on n'en aura fait, comme Corneille, qu'une superbe Furie, plus admirable qu'adorable. Montchrétien n'a pas même réussi à cela. Dans sa tragédie, les hommes sont ce qu'ils ne peuvent ne pas être, très déplaisants. Le rôle de Sophonisbe est mollement tracé. La grande idée de la patrie n'est pas là pour la soutenir constamment. Aux pieds de Massinissa (acte II), c'est une suppliante ordinaire. Seule, au troisième acte, devant l'avenir sombre qu'elle voit, c'est une femme énergique, plutôt qu'une héroïne du devoir patriotique. Sa mort est l'unique partie de l'ouvrage qui soit vraiment belle.

1. Une comparaison entre les diverses *Sophonisbes* nous pousserait loin. On la trouvera, bien faite, dans l'intéressante *Etude* de M. Bizos *sur Jean de Mairet*.

2. V. Saint-Évremond : *Dissertation sur l'*Alexandre *de Racine*.

— De toute cette histoire dure et triste, on garde une impression pénible, une douleur sans larmes. Ce qui protège la *Sophonisbe* de Montchrétien contre l'oubli, c'est le style dont elle est écrite. Nous y reviendrons.

III

David

Montchrétien n'a pas la main très heureuse dans le choix de ses sujets. Il a voulu faire une tragédie des amours de David et Bethsabée. Que peut-il vraiment y avoir d'intéressant dans cet adultère royal, où l'amant tout-puissant est bourreau du mari, où le mari est victime silencieuse, où la femme ne peut paraître sur la scène qu'en excitant en nous un invincible mouvement de répugnance ? C'est une règle de la morale particulière au théâtre, que dans un sujet dont l'adultère est le fond, ou il faut tourner les choses à l'extrême comique pour dissimuler la tristesse du sujet, ou, si l'on prend les choses au sérieux, donner le beau rôle au mari. Entre ces deux extrêmes, il n'y a rien. — Je sais bien que c'est précisément entre ces deux extrémités qu'est la réalité courante. Mais c'est la vraie différence entre l'étude morale et l'œuvre du théâtre, que l'étude morale (*portrait, caractère, roman*) admet les nuances, et même en fait sa matière propre, au lieu que l'œuvre dramatique, excitant des impressions rapides, et non des réflexions, force le trait, grossit l'effet, va à l'extrême, c'est-à-dire au point net et lumineux où l'idée éclate aux yeux dans toute sa force[1]. — L'adultère au théâtre doit donc toujours avoir quelque chose de net et de tranché en un sens ou en l'autre. C'est ce caractère qu'il n'a nullement dans le *David*

1. *Tartufe* et *Onuphre*.

de Montchrétien. Ce qu'on sent le mieux en lisant cette pièce, c'est que Montchrétien a été terriblement embarrassé de son sujet. La femme était odieuse : il l'a à peu près dissimulée. Le mari était piteux : il ne nous le montre aussi que dans une scène. Reste David, et l'auteur eût très bien fait de le supprimer aussi.

Il y aurait eu là peut-être à faire un développement de caractère assez puissant, quoique bien pénible, en nous peignant d'abord cet enivrement d'un amour mutuel qui ne prévoit rien, ne veut rien craindre, jouit de lui-même dans une sorte d'aveuglement qui tient du rêve ; puis le brusque réveil, les amants en présence de leur faute à cacher, contraints de descendre aux précautions et aux artifices avilissants, se dégradant ainsi aux yeux l'un de l'autre ; poussés enfin à recourir au crime, et désormais reculant d'horreur l'un devant l'autre, et séparés à jamais par un cadavre. — Ce drame terrible de l'adultère, dont il y a quelque chose dans les adultères les plus communs et bourgeois, et dont le roman de nos jours a tant abusé, eût pu être vrai et piquant. Mais ce qui en fait le fond, c'est évidemment le tête-à-tête des deux amants méditant le piège ou le crime, d'amants devenus complices, et ruinant leur amour à chercher les moyens criminels d'en cacher les suites. C'est là qu'il aurait fallu chercher les scènes maîtresses. Montchrétien n'y a pas songé. J'ai dit qu'une seule fois il nous montre Bethsabée face à face avec David, et cette scène est une scène d'amour, ou plutôt de galanterie vulgaire, élégiaque plutôt que dramatique. — La suite de la tragédie est affreusement plate, et se traîne sur le fond matériel de l'histoire en question, un enfant à faire reconnaître comme sien par le mari, ensuite un mari à supprimer. — Au premier acte, on apprend que Bethsabée est enceinte ; au second, David essaie de pousser Urie, le mari, à un rapprochement avec sa femme. N'ayant pas réussi, il

songe, au troisième acte, à tuer Urie, et envoie à son général l'ordre d'exposer cet officier à l'endroit le plus périlleux. Au quatrième acte, on annonce la mort d'Urie. Au cinquième acte, Natan, grand-prêtre, fait entendre à David la voix de la justice divine. Il commente la parabole du pasteur qui n'a qu'une brebis, qu'on lui vole : « Faites mourir ce prêtre ! » s'écrie David. — « Le voleur, c'est donc toi ! » réplique le prêtre. Péripétie vraiment belle, qui est suivie d'une scène où David exprime d'une manière assez touchante son repentir.

Il y a des parties assez touchantes aussi dans le rôle de Bethsabée. Elle pleure son mari avec une éloquence triste qui ne laisse pas d'être naturelle.

La malédiction du grand-prêtre est vigoureuse, et fait songer, un peu trop peut-être, à D'Aubigné :

Le Seigneur dit ainsi : Puisque ton orde flamme
De l'innocent Urie a débauché la femme,
J'irai ton lit royal d'incestes remplissant.
Tes fils dénaturés, la raison déchassant,
Coucheront à ta face avec tes concubines,
Et ne cacheront pas leurs lubriques rapines.
Tu commets l'adultère à l'ombre de la nuit,
Et cet alme soleil qui dans les cieux reluit,
Faisant autour de nous tous les jours une ronde,
Découvrira ta honte aux yeux de tout le monde.
Tout Juda la verra ; tout Israel aussi.
C'est l'Eternel qui parle : Il sera fait ainsi.

Voilà d'assez beaux vers, et il y en a d'autres, mais le lecteur doit avoir hâte de passer à un autre drame, pour respirer de toutes ces horreurs.

IV

Aman

Le sujet d'*Aman* est si connu que je me contenterai d'indiquer l'ordre des actes sans plus d'analyse. On sait que Racine n'a trouvé que trois actes dans cette très mince manière. Au XVIe siècle on eût renoncé à écrire une tragédie, si belle qu'elle pût être, plutôt que de ne la point écrire en cinq actes. Vous entendez bien par conséquent que la pièce de Montchrétien commence à l'acte III. C'est toujours au commencement que les tragiques de ce temps-là disent ce qui ne vaut pas la peine d'être dit. Après un acte de monologue, et un autre acte, presque tout entier en monologue, Aman s'écrie judicieusement : « *Mais cessons de parler, et commençons à faire* ». C'est bien ce qu'on est tenté de dire à chaque instant quand on parcourt tout ce théâtre. — Au troisième acte, Mardochée trace son devoir à Esther, et Esther s'entretient avec ses compagnes de ce que ce devoir a de pénible. — Le quatrième acte est le second de Racine ; et le cinquième est le dénouement bien connu, la scène du souper.

Cette tragédie a un caractère qui la distingue des autres œuvres de Montchrétien. « *lacrimosa poemata* ». Il semble que notre poète ait eu l'idée d'une tragi-comédie bourgeoise, ce qui n'était pas une idée absurde. *Aman* est en effet un sujet qui n'a d'autre défaut que de ne renfermer aucun ressort dramatique : on l'a assez dit à propos de l'*Esther* de Racine. Le moyen de faire de ce sujet quelque chose qui plaise encore, c'est, ou de le tourner en une pièce élégiaque mêlée de chants, sorte de *divertissement* poétique et lyrique, comme a fait Racine, ou de lui donner le caractère d'un tableau d'intérieur, aimable et gracieux,

point trop sombre. — Le roi, la reine, le favori : le favori est un méchant homme, dévoré d'ambition, cruel au pauvre monde ; le roi est confiant, négligent du reste, et laisse agir le ministre : la reine est timide, ne se mêle point des affaires de l'État, mettant sa vie à être aimée du roi, et à oser l'aimer en tremblant un peu. Mais voilà qu'on lui rappelle que sa haute fortune lui impose des devoirs : elle doit intercéder pour les malheureux auprès du roi. Elle s'y décide, bien effrayée, et il arrive que deux mots, venant d'un cœur aimant et aimé, ouvrent les yeux au roi, qui cède en souriant, renvoie le ministre, et surtout aime beaucoup plus qu'auparavant sa bonne et vaillante femme. — C'est une manière de comprendre le sujet qui lui ôte toute grandeur, mais qui en fait une histoire touchante et douce, qu'on accueille avec un sourire. J'ai quelque soupçon que Montchrétien l'a comprise ainsi. Lui, si pathétique d'ordinaire, semble ici n'avoir négligé aucune occasion d'atténuer le pathétique. Il paraît ne pas vouloir que nous prenions trop au sérieux le danger couru. Quand la pauvre reine vient, tremblante, se jeter aux pieds du roi, il veut qu'elle soit seule à avoir peur. Le roi rassure le spectateur en avertissant qu'il va jouer une petite comédie de colère :

> Elle vient sans mander, et permis il ne l'est :
> Je veux faire semblant que ceci me déplaît.

Voilà le ton de la tragi-comédie : personne n'a d'angoisse, et chacun voit que tout finira bien. Mais il n'y a rien de difficile comme ce genre mixte ; il y faut une dextérité extraordinaire, et avec ces mains un peu lourdes de nos premiers tragiques, le jeu est difficile à bien jouer. Montchrétien appuie tantôt trop du côté du comique, tantôt trop de l'autre. Dans les trois premiers actes nous sommes en pleine tragédie : Aman ne plaisante pas, ni Mardochée. Le quatrième est dans le ton que je viens d'indiquer. Le

cinquième tourne au bouffon par endroits. L'art délicat des nuances n'est pas encore trouvé.

Il n'y a que peu de chose à dire des caractères de cette tragédie, qui n'en comporte qu'un d'intéressant, celui d'Esther, et celui-là très facile à soutenir. L'Esther de Montchrétien est bonne en effet, encore qu'un peu enfant, et trop larmoyante. Aman est aussi noir qu'il faut qu'il soit. Mardochée est énergique et monotone.

V

L'Écossaise

C'est dans l'*Écossaise* (Marie Stuart) que Montchrétien a marqué le plus pleinement la nature et la mesure de son talent dramatique. L'*Écossaise* n'est qu'une élégie. Il semble que l'auteur ait avec un soin jaloux écarté de son drame tout ressort et toute combinaison excitant ou suspendant l'intérêt. Du moins il n'en a nul souci. Vous attendez-vous à une incertitude sur le dénouement ? Vous n'en aurez que l'ombre, et à peine. — Songez-vous à une lutte entre l'instinct de vengeance et le sentiment de la malignité dans le cœur d'Élisabeth ? Juste au moment où cette lutte s'annonce, se montre prête à naître, où la scène maîtresse est attendue, l'auteur se jette à côté. Elisabeth dit : « Je pardonnerai. » La toile tombe... Elle se relève ; Marie Stuart apprend sa condamnation. Le drame comme nous l'entendons s'est joué pendant l'entr'acte. Montchrétien se montre en cela tout à fait tragique du XVIe siècle : il se place même en deçà de Robert Garnier. Il ne voit dans une tragédie qu'une élégie touchante, mêlée de chœurs. Il suit de là que l'*Écossaise* peut-être racontée en dix lignes.

Premier acte : Élisabeth se plaint des embarras qui lui viennent de Marie Stuart. Elle n'y met point de colère ;

mais elle voit dans l'existence de sa parente un danger toujours menaçant. Son confident lui conseille d'en finir par un coup de force. La reine résiste. — Second acte : Instances des États du royaume auprès d'Élisabeth pour la décider à la rigueur. Nouvelles résistances de la reine. Dans un monologue final, elle se décide au pardon. — Troisième acte : Plaintes de Marie Stuart dans sa prison. On vient lui annoncer la sentence de mort. — Quatrième acte : Adieux de Marie Stuart à la vie. — Cinquième acte : Récit de la mort de la reine d'Écosse. — Voilà un art bien simple, et comme enfantin. A lire ce résumé il est impossible de soupçonner qu'il y ait le moindre mérite dans cette pièce. Le pire tort qu'on puisse faire aux ouvrages conçus dans ce système est de se borner à les analyser. C'est pour cela que je crois qu'il faut me pardonner de citer beaucoup. C'est ce que je ferai quand nous en viendrons à l'étude du style de Montchrétien.

Les deux autres drames de Montchrétien, *Hector* et les *Lacènes*, sont les moins bien venus de ses ouvrages. Les défauts de fond sont considérables, et la forme est moins heureuse. *Hector*, qui est le dernier sans doute, ne se trouvant que dans la sixième édition des œuvres de notre auteur (1604, Rouen), est un ouvrage disparate et décousu dont les deux tiers sont faits d'interminables conversations et dissertations morales. On cite quelquefois, et je transcris volontiers un couplet d'adieux d'Hector et d'Andromaque, qui est une paraphrase assez agréable d'Homère : Grands Dieux, dit Hector, embrassant son fils,

> Du noble sang troyen faites-le gouverneur,
> Et qu'il soit pour son peuple un astre de bonheur.
> Donnez à sa vertu fortune si prospère
> Qu'on dise en le voyant : le fils passe le père.

Lors, s'il advient qu'un jour son bras victorieux
La dépouille ennemie appende aux sacrés lieux,
Pour consoler sa mère, et la remplir de joie,
Dieux que j'ai révérés, faites qu'elle le voie.

Les Lacènes sont meilleurs comme forme, ainsi qu'on le verra tout à l'heure. Mais la fable est bien ennuyeuse. C'est le triomphe du drame purement élégiaque, d'où l'action est écartée de ferme propos. On dirait une gageure. Dans les autres pièces de Montchrétien, les quatre premiers actes, d'ordinaire, étaient une élégie; mais encore l'attente où l'on était que cette élégie se terminerait par une catastrophe maintenait comme une ombre d'action. A l'inverse, dans *les Lacènes*, Montchrétien a placé l'action au premier acte, et a rempli les quatre autres de discours variés roulant sur cette action unique. Imaginez que Cléomène, le dernier roi de Sparte, réfugié en Egypte, et jeté en prison par Ptolémée Philopator, a résolu de s'évader, de fomenter une sédition et de détrôner le roi d'Égypte. Il s'évade en effet au premier acte, et ensuite ne reparaît plus. Pendant quatre actes nous entendons sa mère, sa femme et ses enfants gémir sur son sort et sur le leur, jusqu'à ce qu'ils soient massacrés par ordre du roi d'Egypte, ce qui est, pour eux et pour nous, une délivrance. Une telle pièce, de compte fait, ne peut s'appeler une tragédie. C'est une cantate, pour reprendre l'heureuse expression que Patin applique aux tragédies d'Eschyle, mais une cantate dont aucun incident ne vient, comme dans Eschyle, « *renouveler de temps en temps le motif épuisé.* » Ici c'est un véritable malheur ; car *les Lacènes*, à les prendre comme une composition de rhétorique, sont un noble et bel ouvrage qui abonde en pensées généreuses très brillamment exprimées. — Cela m'avertit qu'il est bien temps d'en venir à ces qualités de style, dont j'ai peut-être fait par avance un trop grand éloge.

VI

Le style de Montchrétien est mêlé. Il a du faux brillant, à côté du brillant, de la violence à côté de la force, de l'emphase à côté de l'ampleur. Mais ces qualités sont bien marquées, et non moins que les défauts. Il annonce la première période du XVIIe siècle par ses défauts et par ses qualités. Ce qu'il a de bon fait songer à Racan, ce qu'il a de mauvais rappelle Théophile. Le bon goût de 1630 est fait de clarté, d'aisance, de tour libre, d'élégance surveillée et soutenue, de grâce facile et d'harmonie. Ces qualités sont celles de Montchrétien. Le mauvais goût de 1630 est fait d'élégance recherchée, de délicatesse raffinée, de précieux, d'abus de l'esprit, de pointes. Montchrétien a tous ces défauts. Il apporte à sa génération une manière presque nouvelle, et, à le lire, on se surprend à douter de sa date et à se croire presque à la veille du *Cid*. Doublement classique, on le voit, par sa composition excessivement simple et abolument régulière, et par son style, qui en fait un précurseur non pas de Corneille, mais de la génération de Corneille, et quelque peu de la génération qui suivit Corneille. Il est curieux de trouver juste à la veille de l'époque où le théâtre irrégulier va régner en maître, un homme qui fait comme le dernier anneau de la chaîne classique, et donne la main à Jodelle par delà Garnier, à Rotrou par delà Hardy.

Il garde bien encore en son style quelque chose du goût des tragiques du XVIe siècle. Ce penchant à la force et à la grandeur pompeuse qui est un des traits caractéristiques des Grévin et des Garnier ne lui est pas étranger. Comme eux, il est orateur. Il serait intéressant d'examiner pièce à pièce le grand discours des États du royaume à Élisabeth (dans l'*Écossaise*). Il est d'une suite rigoureuse, d'un déve-

loppement étudié et savant, de proportions exactement mesurées, tout cicéronien. — Montchrétien est éloquent encore, quelquefois, par l'énergie de l'expression, la vigueur concise du trait sobre :

> Estimez malheureux tout homme qui se fonde
> Sur le sable mouvant des faveurs de ce monde [1].

Il parle quelque part d'un tyran qui

> . . . . . Violant la loi,
> En se montrant moins qu'homme, a fait voir qu'il est roi [2].

Il dit encore du même, tout à fait dans le ton de Cinna parlant d'Auguste :

> Et que par les malheurs comme par un degré,
> Il a daigné monter sur le trône sacré [3].

Elisabeth dit son premier monologue :

> L'Espagnol, non content de son monde nouveau,
> Veut son trône nouveau planter sur mon tombeau [4].

Marie Stuart, se rappelant à elle-même sa triste histoire, retrace son enfance hasardeuse :

> Comme si, dès ce temps, la fortune inhumaine
> Eût voulu m'allaiter de tristesse et de peine [5].

Les dernières paroles de Marie Stuart mourante sont d'une éloquence forte et solide qui font songer à Corneille :

> Lors, tournant au bourreau sa face glorieuse,
> Arme, quand tu voudras, ta main injurieuse ;
> Frappe le coup mortel, et d'un bras furieux
> Fais tomber le chef bas, et vôler l'âme aux cieux [6].

Si l'on veut voir les qualités de fermeté de style et de

1. *Sophonisbe.*
2. *David.*
3. *David.*
4. *L'Ecossaise,* acte I.
5. *Ibid.*, acte III.
6. *Ibid.*, acte V.

forme oratoire unies dans le même passage, qu'on lise le couplet de Sophonisbe suppliant Massinissa. La période est très soutenue, très ample, sonore et brillante :

Reçoy-moi, je te prie, en ton obéissance,
Puisque un heureux malheur te met en ma puissance ;
Montre-toi, si tu veux, sévère à mon endroit ;
Tu le peux sans franchir les limites du droit :
. . . . . .
Encor que celui-là se note d'infamie,
Qui doux à l'ennemi, est dur à l'ennemie,
D'autant qu'en tous endroits les lois d'humanité
Notre sexe imbécile ont toujours respecté,
Et qu'il vaine volontiers, n'ayant point d'autres armes,
Par son inimitié, sa prière et ses larmes [1].

Ces qualités soit de force, soit d'ampleur, sont pourtant rares dans Montchrétien. Ce qu'il aime et recherche le plus, c'est l'élégance. Une certaine douceur et grâce caressante du style est sa manière habituelle. Elégiaque en cela comme en sa façon de concevoir ses ouvrages, il excelle dans l'expression des tristesses résignées et plaintives, des douleurs féminines qui s'étalent et s'abandonnent, non sans charme, non sans apprêt aussi, et coquetteries de malade. Il peint avec succès les belles larmes, et met agréablement en musique les mélodieux soupirs. Il y a un peu de mollesse dans tout cela, mais un véritable attrait de mélancolie. N'est-il pas aimable, ce couplet des adieux de Marie Stuart à la France ?

Adieu, France, jadis séjour de mon plaisir,
Où, mille et mille fois m'emporta mon désir !
Depuis que je quittai ta demeure agréable,
Le ciel me vit toujours dolente et misérable.
Que si dedans ton sein étaient logés mes os,
Le travail de la mort me serait un repos [2].

1. *Sophonisbe*, acte II.
2. *L'Ecossaise*, acte IV.

En voici un autre des adieux de la jeune reine à ses compagnes où se marque bien cette douceur onctueuse qui est le principal caractère du style de notre auteur. Point de cris, point de violences, mais une tristesse tendre, un parfum subtil et doux de regrets mêlés d'espoir, qui se répand sur tout le discours et lui donne un assez grand charme :

Vous me laissez plutôt que je ne vous délaisse ;
Je vous quitte la terre et au ciel je m'adresse ;
Mais, ores que la mort soit un mal aux méchants,
Elle est un bien aux bons, qui par le cours des ans
Sont conduits à son port, de qui l'abord moleste
Introduit les élus en la maison céleste
Plutôt vivants que morts, plutôt jeunes que vieux,
Et, d'errants pèlerins, les fait bourgeois des cieux.
. . . . . .
Las ! mon cœur s'attendrit, et, contre son vouloir,
Votre seule douleur me force à me douloir.
Recalmez votre esprit, serénez votre face,
Et remerciez Dieu, puisqu'il me fait la grâce
De mourir ici-bas, pour revivre à jamais
Dans le temple éternel de l'éternelle paix [1].

Voilà bien l'élégie, avec son ton à la fois plaintif et aimable, ses douleurs sans âpreté, et ses gémissements attendris. Le mérite de Montchrétien est d'avoir très exactement trouvé le style qui lui convient, les tempéraments d'expression qui sont pour donner à ce genre moyen son véritable caractère. Il n'est pas le premier qui ait, au XVIe siècle, considéré la tragédie comme une élégie, je l'ai assez dit ; il me semble qu'il est le premier qui l'ait traitée en vrai style élégiaque. Cette éloquence propre à l'élégie, Montchrétien l'applique même à des cas où l'éloquence proprement tragique serait peut-être mieux à sa place. Mais, là encore, il n'est pas sans agrément. Voici comment Cratésiclée, mère

1. *L'Ecossaise.*

de Cléomène, réclame l'honneur de partager les périls courus par son fils :

Je suis femme, il est vrai ; mais Sparte est ma naissance
Qui ne m'interdit pas l'usage de vaillance.
Quoique mon bras ne soit aux armes bien appris,
Il eût pu vous aider à l'ouvrage entrepris.
Mais si vous ne vouliez qu'aujourd'hui notre gloire
Fût avecque la vôtre écrite en la mémoire,
En nous ôtant l'honneur de nous trouver aux coups,
Deviez-vous nous l'ôter de périr avec vous [1] ?

Le défaut voisin de ces qualités, l'excès où tend cette élégance gracieuse, c'est le précieux. Montchrétien en a de plusieurs sortes. Il en a de très séduisant ; il en a qui choque. J'avoue ma faiblesse pour le désespoir un peu trop élégant et la douleur un peu trop fardée de Massinissa.

Chère et douce beauté, que ne puis-je te suivre ?
Pour mourir plus longtemps, je dois plus longtemps vivre.
Mon mal s'allumera voyant le tien éteint,
Alors qu'un froid poison aura pâli ton teint.
Tu mourras pour te rendre à jamais immortelle,
Je vivrai pour mourir en douleur éternelle ;
Et le feu que tes yeux m'ont en l'âme allumé
Y brûlera toujours sans être consumé.
Avecque mon amour est née la constance ;
Ni la longueur du temps, ni des lieux la distance,
Ni d'aucuns accidents la cruelle rigueur
Ne pourra t'effacer du marbre de mon cœur [2].

Je n'ai pas le courage de blâmer sévèrement ces deux vers sur la mort de Marie Stuart :

D'un visage si beau, les roses et les lys
Par les doigts de la mort auront été cueillis [3] !

Je condamne, non sans quelques regrets, ce trait de ga-

1. *Les Lacènes.*
2. *Sophonisbe*, acte V.
3. *L'Ecossaise*, acte V.

lanterie un peu raffinée, tout à fait dans le goût de Théophile, sur la chevelure de la reine d'Écosse :

Forêt d'or, où l'amour comme un oiseau nichait [1].

Mais je ne puis supporter des hyperboles à la fois extravagantes et faciles, comme celle-ci :

Ces beaux astres luisants au ciel de ton visage [2].

Le goût de l'élégance conduit à cette recherche des effets de style, à ces grâces maniérées. C'est lui, poussé trop loin, qui mène aux antithèses symétriques, faux brillants si à la mode en 1630, que Montchrétien a eus en grande tendresse. Il aime à opposer par exemple le même mot au même mot, à une courte distance, comme un écho. Il est des cas où ces répétitions ne vont pas sans grâce. Nous venons de voir « *dans le temple éternel de l'éternelle paix* », qui ne manque pas d'une certaine ampleur. Mais cela devient un procédé chez lui. Ailleurs il dit en parlant des élus : « *Possesseurs éternels des grâces éternelles* »; il fait dire à celui qui ose toucher à la Reine d'Écosse : « *Pour-* » *rais-tu violer l'inviolable sang ?* » ; le messager qui porte à Marie Stuart l'arrêt de mort, déclare, en un vers qui ressemble à certain vers peu heureux de Corneille, qu'il sera « *fidèle exécuteur de l'infidélité* ». — Cela va plus loin que la pointe, jusqu'au jeu de mots : il est question quelque part, dans l'*Écossaise*, de la mer qui menace « *notre* » *nef de tourmente et nos corps de tourment* ». Dans l'*Hector*, Montchrétien parle d'une armée qui « *ne bat que d'une aile* » ! Nous voilà tout droit arrivés à ces colifichets dont le bon sens murmure, et dont la littérature du siècle de Louis XIII a tant aimé à se parer. On ne s'arrêtera pas dans cette voie mauvaise, et en voilà pour soixante ans :

1. *L'Ecossaise*, acte V.
2. *Ibid.*, acte I.

le dernier terme de cette frénésie est le genre burlesque (1640-1660).

Le style pittoresque de Montchrétien a les mêmes caractères que nous venons de signaler dans son style oratoire. Il est abondant ; et glisse volontiers dans la diffusion ; aimable et d'une douceur flatteuse ; et tombe quelquefois dans la mollesse ; élégant ; et se paye, par moment, de fausses élégances. Montchrétien aime infiniment les images : ceux qui sentent plus qu'ils ne pensent se laissaient aller volontiers à exprimer leurs pensées par des peintures et par des harmonies. Le style de Montchrétien est très imagé et très musical. Mais il aime trop et il multiplie trop les images. Il les aime gracieuses plutôt que fortes, et souvent il arrive ainsi à une certaine monotonie. Il faut avouer cependant qu'il est servi, en ce genre d'écrire, par une langue aisée et souple, à souhaiter même qu'elle le fût moins, et que par endroits la marque d'un certain effort rompît un peu ces lignes un peu molles. Ne souhaiteriez-vous pas quelque chose de plus tranché dans l'aimable harmonie d'images dont se compose le couplet suivant ?

Qu'est-ce que l'homme, hélas ? Une fleur passagère
Que la chaleur flétrit ou que le vent fait choir,
Une vaine fumée, ou une ombre légère,
Que l'on voit au matin, qu'on ne voit plus au soir.

Un soleil de la terre, assez clair de lumière,
Que beaucoup de brouillards peuvent pourtant cacher ;
Qui se lève au berceau, qui se couche en sa bière
Qu'on voit dès l'orient à l'occident pencher.

Les arbres en hiver perdent leur chevelure,
Mais le printemps leur rend un feuillage plus beau ;
Et l'homme ayant perdu ses fleurs et sa verdure
Ne doit jamais attendre un second renouveau.

On ne peut rendre aux fleurs leur couleur printanière
Lorsqu'elles ont senti les chaleurs de l'été ;
Quand une fois la mort a fermé la paupière,
On ne peut plus aux yeux redonner leur clarté [1].

Style qui manque de force assurément ; mais bien engageant dans sa grâce un peu languissante, et qui nous repose des couleurs criardes, auxquelles les tragiques précédents nous ont trop accoutumés. Ces observations s'appliquent au fragment de chœur que voici, et que je cite, pour ne pas sembler ne prendre mes exemples que dans l'*Écossaise :*

Oyez nos tristes voix
Vous qui mettez votre espérance au monde,
Vous dont l'espoir sur un roseau se fonde,
Oyez-nous cette fois.

Toute votre grandeur
N'est que vapeur et que vaine fumée,
Tout aussitôt fondue et consumée
Qu'elle a senti l'ardeur.

C'est le vestige en l'air
Que l'oiseau laisse alors qu'il fend le vague,
Ou bien le trait écrit en une vague
Que l'on voit s'écouler [2].

Ce n'est pas seulement dans les chœurs que Montchrétien aime à étaler de son pinceau un peu paresseux une suite d'images attrayantes. Dans les adieux de Marie Stuart, on retrouve le même procédé, ou plutôt le même penchant :

Alors que le coureur a quitté la barrière,
Il espère à gagner le bout de la carrière ;
Ayant le marinier longtemps vogué sur l'eau,
Il veut dedans le port amarrer son vaisseau ;
Le voyageur lassé rit, la joie au courage,
Lorsqu'il voit le clocher de son propre village ;

1. *L'Ecossaise*, chœur de l'acte II.
2. *Sophonisbe*, chœur du premier acte.

Et moi ayant fourni la course de mes ans,
Supporté constamment tant d'outrages nuisants,
Cependant que j'errais aux tempêtes du monde,
Je veux ancrer au port où tout repos abonde [1].

VII

Ce goût du style imagé, et aussi ce tour aisé de la période devaient porter Montchrétien au lyrisme. J'ai dit qu'il y a dans ses poésies diverses, des stances fort agréables et harmonieuses. Comme chez tous les vrais poètes lyriques, on trouve chez lui, au cours des vers ordinaires à rimes plates, tel couplet qui par le nombre, le développement rythmique, sont déjà des manières de strophes. On en a déjà reconnu quelques-uns au passage dans les citations que j'ai faites. Voyez encore ceux-ci :

Ouvrez-vous donc, ô cieux ! recevez en ce lieu
Un esprit tout brûlant du désir de voir Dieu ;
Et vous, anges tuteurs de vos âmes fidèles,
Déployez dans le vent les cerceaux de vos ailes,
Pour recevoir la mienne en vos bras bienheureux
Lorsqu'elle sortira de ce corps langoureux [2].

Notre poète s'est donc senti à l'aise quand il a abordé la poésie lyrique proprement dite. Il y apporte le mouvement un peu lent, mais aisé, l'harmonie un peu molle, mais souple, qu'il nous montre ailleurs, un instinct assez sûr de la juste cadence, la précision élégante de la chute, le tout avec peu d'ampleur et peu d'élan. On a vu déjà quelques-unes de ses stances de quatre vers à rimes croisées. C'est un rythme qu'il aime fort, et où il revient souvent. C'est qu'en effet c'est celui qui exprime le mieux le genre de sentiments que Montchrétien aime à peindre. Ces

1. *L'Ecossaise*, acte IV.
2. *L'Ecossaise*, acte IV.

quatre vers, coupés exactement à l'hémistiche, forment un rythme très régulier, légèrement monotone, de peu d'étendue, où s'enferme très bien une plainte douce, sans déchirements ni transports, qui s'exhale languissamment [1]. Ici, je dirai presque que les défauts de Montchrétien le servent autant que ses qualités. De là des stances comme celles-ci, que les meilleurs maîtres en versification ne regretteraient pas d'avoir faites :

Aucun avant la mort heureux ne se doit croire ;
Car la félicité n'habite en ces bas lieux :
Plus haut elle demeure, et nul ne voit sa gloire
Qu'étant venu des cieux, il ne retourne aux cieux.

Celui qu'elle reçoit une fois à sa table,
Au banc des immortels, elle le fait asseoir,
Pour mener dans les cieux une vie agréable,
Et commencer un jour qui n'aura plus de soir.

Possesseurs éternels des grâces éternelles,
Vivez paisiblement dans la maison de paix ;
Le temps rendra toujours vos liesses nouvelles,
La fleur de vos plaisirs ne flétrira jamais [2].

En dehors de cette stance de quatre vers, qui est le rythme favori de Montchrétien, nous trouvons dans son œuvre d'autres systèmes mélodiques, non pas originaux, mais traités avec un remarquable sentiment des lois lyriques. Il a heureusement manié le rythme immortalisé par Malherbe dans les stances à Du Périer. Je songe au chœur de l'acte I de l'*Écossaise*, qui est un éloge de l'âge d'or. — Alors l'homme était heureux, dit le chœur...

Il s'allait promener ès forêts verdoyantes
De son plaisir conduit,
Et n'habitait encor les villes éclatantes
De lumière et de bruit.

1. V. Victor Hugo, *Contemplations* II, la pièce intitulée *Claire*.
2. *Ecossaise*, chœur de l'acte IV.

Qui ne préférerait l'heur de si douces choses
Aux vains honneurs des rois ?
Qui ne souhaiterait cueillir ainsi les roses
Sans se piquer les doigts ?

Ailleurs, pour exprimer les regrets qu'inspire la mort de Marie, Montchrétien emploie la strophe de six vers à chûte féminine, plus étendue, convenable à la méditation triste, tombant sur un vers ample, mais à finale sourde :

Princesse, unique objet de tous les plus grands rois,
Par qui l'amour faisait reconnaître ses lois,
En toi seule obtenant dessus tous la victoire ;
La beauté respirait quand tu vivais ici ;
Alors que tu mourus, elle mourut aussi,
Et rien que le regret nous reste en la mémoire [1].

Enfin, et ce sera la dernière citation que je ferai de ce poète, dont je me sépare avec regret, il est telles stances de lui, égarées dans un mauvais ouvrage [2], que l'on peut admirer sans réserve, où l'on trouve avec la cadence sûre et le tour libre qui lui sont ordinaires, une vraie force, simple et sobre, qu'il atteint moins souvent. La poésie philosophique et morale a rarement revêtu forme meilleure :

Quel bien te reviendra de vivre cent années ?
Peut-on estimer long ce qui doit avoir fin ?
Les jours sont terminés, les saisons sont bornées ;
Aussi bien que son cours Phébus a son déclin.

Le temps même, le roi de ces choses mortelles,
Ne se peut exempter de la mortalité,
Puisqu'on le voit finir en toutes ses parcelles ;
Lui qui limite tout se verra limité.

Si tu n'aperçois rien d'éternelle durée,
Et si tout ce grand tout n'attend que le trépas,
Suis toujours la vertu, seule au monde assurée,
Qui nous fait vivre au ciel en mourant ici-bas.

1. *L'Ecossaise*, acte V.
2. *Les Lucènes*.

L'invention lyrique de Montchrétien est peu variée, mais elle est heureuse. Il s'est peu mis en quête de rythmes rares ; mais il a justement accommodé à sa pensée les rythmes dont il s'est servi. Il a eu l'oreille musicale autant que personne, et dans ces tragédies qui ne sont guère que de longs hymnes de deuil, les chœurs ne sont pas inférieurs au dialogue, l'accompagnement soutient le chant d'une manière digne de lui.

Tel est ce poète aimable qui doit compter parmi les gloires du XVIe siècle. Je souffre qu'on lui refuse le nom de vrai tragique ; mais il faut reconnaître qu'il a été un poète très distingué. Par la distinction de la forme, il a devancé ses contemporains et la génération d'écrivains qui l'a suivi immédiatement. Il a détendu le style tragique, et, si on peut lui reprocher de l'avoir un peu amolli, il ne faut pas oublier qu'il était à propos de l'adoucir. Il a eu l'élégance, la noblesse, l'harmonie, la grâce tendre et aimable, « *molle atque facetum.* » Il procède directement de Joachim Du Bellay ; s'il annonce Théophile, il fait songer aussi à Quinault, sinon à Racine. Ce qui semble certain, c'est que Racine lui a fait l'honneur de le lire et de se souvenir de lui [1]. Ce qui n'est pas douteux, c'est que ce poète trop oublié, dernier né de la première école classique qui ait illustré notre théâtre, a bien mérité des lettres françaises.

1. MONTCHRÉTIEN (*Aman*).

AMAN

Je vois taire partout la populaire envie,
J'aperçois qu'à m'aimer toute cour se convie,
Et les peuples sujets au sceptre de mon roi
Pleins d'un craintif respect se courbent devant moi.
Un seul des circoncis, un maraud, un esclave,
Fait litière de nous et en face nous brave.

Je veux que par le monde il soit notoire à tous
Qu'Aman a sur les Juifs sa colère épanchée,
Pour punir à son gré l'orgueilleux Mardochée,
Et que ce peuple vil, par la terre épandu,
Par la faute d'un seul fut un jour tout perdu.

RACINE (*Esther*).

AMAN

Lorsque d'un saint respect tous les Persans touchés
N'osent lever leurs fronts à la terre attachés,
Devant moi tous les jours un homme, un vil esclave,
D'un front audacieux me dédaigne et me brave.

Je veux qu'on dise un jour aux peuples effrayés :
Il fut des Juifs, il fut une insolente race ;
Répandus sur la terre, ils en couvraient la face :
Un seul osa d'Aman attirer le courroux :
Aussitôt de la terre ils disparurent tous.

VIII

Notre sujet s'arrête avec lui ; car nous sommes arrivés à la date de 1600, et les *Chastes amours de Théagène* et *Chariclée*, de Hardy, ont été représentées en 1601. La période du théâtre irrégulier commence avec le XVIIe siècle. — Toutefois, de même que l'école classique aura ses retardataires dans les premières années du XVIIe siècle, aussi le théâtre irrégulier a ses précurseurs dans les dernières années du XVIe. Le dernier chapitre de notre étude sur les tragiques du XVIe siècle doit donc porter sur le théâtre irrégulier en ses commencements, comme les premières pages de notre étude sur les tragiques du XVIIe siècle porteront sur le théâtre régulier en son déclin.

CHAPITRE XII

LE THÉATRE IRRÉGULIER

I. État du théâtre à la fin du XVIe siècle.
II. Trois tendances : Derniers mystères, — la Tragédie bourgeoise, — la Tragédie romanesque. — Mystères : Le *Caïn* de Thomas Lecoq.
III. La Tragédie bourgeoise née de la Moralité. Jean Bretog : *Tragédie de l'amour d'un serviteur pour sa maitresse.*
IV. Claude Rouillet : *Philanire.*
V. La Tragédie bourgeoise romanesque. Louis le Jars : *La Lucelle.*
VI. La Tragédie purement romanesque. Jacques du Hamel : *Akoubar ou la Loyauté trahie.*
VII. Raisons du succès prochain de la Tragédie irrégulière ; ce qu'elle ajoute à la Tragédie classique qui manquait à celle-ci. — CONCLUSION de ce volume.

En dehors du *mystère*, qui n'a disparu complètement de la scène française qu'au XVIIe siècle, il y a eu au XVIe siècle quelques essais de drame irrégulier d'un genre nouveau, très intéressants à étudier, parce qu'ils sont le principe de tout un théâtre, qui, l'influence espagnole aidant, a pris dans les vingt premières années du XVIIe siècle un développement considérable. Très obscur, et à peine aperçu en ses débuts, ce théâtre qui tient une si grande place dans notre littérature, n'a éclaté en pleine lumière que dans les dernières années du XVIe siècle. Cela tient à plusieurs causes, dont la principale est sans doute les changements qui sont arrivés dans l'état matériel du théâtre aux approches de 1600, modifications importantes, dont nous n'avions rien dit encore, et dont il est temps de nous occuper.

I

Nous avons vu qu'à l'époque de Garnier, vers 1575,il y avait à Paris trois troupes de comédiens (Confrères, Basochiens, Enfants-sans-souci), plus les théâtres de collège. Cela faisait sept ou huit troupes d'acteurs lettrés, écoliers, futurs hommes de palais, enfants de famille, plus une troupe plus populaire, celle de l'Hôtel de Bourgogne,mais hospitalière encore, terrain neutre où se rencontraient les œuvres d'inspiration classique et les vieux amusements du moyen âge. — Il y a plus. Ce théâtre à inclinations populaires lui-même était encore ramené au joug classique par le bras séculier. L'arrêt du Parlement de 1548, en accordant aux Confrères la licence de continuer leurs jeux, leur avait fait défense de représenter toute histoire de Saints. Le lecteur a déjà pu voir comment fut tournée cette difficulté. On représenta à l'Hôtel de Bourgogne des pièces tirées des livres saints en leur donnant le nom de tragédies. Il advint même, surtout vers la fin du siècle, que les Confrères, réunis aux amateurs de l'Hôtel de Reims, reprirent franchement les anciens mystères. Toujours est-il que le seul théâtre vraiment populaire était ramené au seul divertissement qui ne parût point périlleux, à la tragédie antique.

Ajoutez que ce théâtre était fort gêné, alors que les autres semblent avoir joui d'une assez grande liberté. Si le Parlement l'enfermait dans un cercle assez étroit, l'Eglise le voyait de très mauvais œil, et il n'était méchant tour qu'elle ne lui jouât. C'est tout un roman d'aventures que les démêlés des Confrères avec le curé de Saint-Eustache. En 1572, la cure obtint un arrêt du Châtelet, interdisant aux Confrères d'ouvrir leur théâtre pendant le temps des vêpres. Il est probable que cette sentence obtenue, le clergé de

Saint-Eustache s'arrangeait de manière à reculer autant que possible l'issue des vêpres ; car les Confrères représentèrent au Parlement « qu'il leur serait impossible, les jours étant courts, de vaquer à leurs jeux » et obtinrent « qu'il leur fût permis d'ouvrir les portes de leur jeu *à trois heures sonnées*, à laquelle heure les vêpres *avaient accoutumé d'être dites.* » Après opposition du curé de Saint-Eustache à cet arrêt, les Confrères n'obtinrent gain de cause qu'en 1577 [1].

Il resta nonobstant contre eux une opposition sourde du monde dévot, dont on retrouve bien la trace dans les « *Remontrances très humbles au roi de France et de Pologne Henri III* », à l'occasion des États-Généraux de Blois (1588), pièce très vive de forme, où il est fait une description alarmante de l'Hôtel de Bourgogne : « cloaque, maison de Satan, » lieu propice à « mille agitations scandaleuses au préjudice de l'honnêteté et pudicité des femmes » , théâtre de scènes grossières entre artisans [2]. — De tout cela il semble résulter que de 1550 à 1575 environ, tout a gêné le seul théâtre qui eût pu pencher du côté du drame populaire, tout a favorisé le développement de la tragédie inspirée de l'antiquité, que, du reste, le talent des écrivains qui s'y appliquaient, mettait par lui seul en vive lumière.

C'est l'inverse qui se produit dans l'état matériel du théâtre, à mesure que nous approchons du XVIIe siècle. Les auteurs de l'école classique, sauf la brillante exception de Montchrétien, deviennent moins bons, et il y a, d'autre part, comme un grand effort pour la création de théâtres populaires, nonobstant privilège des anciens acteurs. Cette lutte des privilégiés contre les contrebandiers du tréteau a son importance, s'étant terminée à l'avantage de ces derniers.

1. Frères Parfaict, t. III.
2. *Ibid.*

Les rivaux les plus anciens et les plus obstinés des acteurs privilégiés furent les Italiens. On les retrouve à chaque instant en France, depuis 1548 jusqu'à la fin du siècle. La cour des Valois les attirait, les privilégiés et le Parlement les repoussaient, le public les retenait. Lutte pleine d'incidents, qui dura un demi-siècle. — En 1548, nous trouvons à Lyon une troupe italienne qui avait été appelée pour servir d'ornement aux fêtes données à la nouvelle reine Catherine de Médicis. Ils jouèrent la *Calandra* de Bibbiena [1]. — Déjà, si nous en croyons Florimond de Rémond [2], la reine Marguerite de Navarre avait fait venir des comédiens italiens pour représenter ses propres ouvrages. — D'autres furent appelés plus tard par la reine comme l'indique Brantôme : « Elle prenait plaisir aux farces des Zanis et des Pantalon, et y riait son saoul.... » Ces Italiens ne jouaient sans doute qu'à la cour ; mais en 1571 on en signale une compagnie qui jouait à Paris *tragédies* (?), *comédies* et *farces* [3]. « Ils avaient pour directeur Albert Ganasse. Ils tenaient lettres-patentes du roi (Charles IX) qu'ils opposèrent aux réclamations des Confrères et Enfants-sans-souci. » On ignore l'issue du procès. Mais cette troupe semble avoir disparu vite. Elle faisait payer cher, jusqu'à onze sols, disent les plaignants en leur requête, « somme excessive et non accoutumée ».

En 1577, on voit reparaître les Italiens sous le nom de *Li Gelosi*. Ceux-ci venaient de Blois où ils avaient joué devant le roi pendant les États tenus en cette ville (1576). Le roi (Henri III) les avait attirés à Paris. « Ils commencèrent » de jouer, dit l'Étoile, le 19 juin 1577 au palais du Petit-Bourbon. » Après contestations assez longues, il y avait eu transaction entre les Confrères et eux. Ils étaient tenus de

1. V. Chassang : *Des Essais dramatiques imités de l'antiquité.*
2. *Histoire de la naissance, progrès et décadence de l'hérésie.* — Cf. Ebert, *Geschichte der F. T.*, p. 122.
3. *Revue rétrospective*, IV, p. 348. Cf. Fabre : *Les Clercs du Palais*, ch. IX. Ebert, p. 122.

payer à leurs confrères de l'Hôtel de Bourgogne la somme d'un écu tournois par représentation. Leur succès fut grand. Ils faisaient payer quatre sols par tête, « et il y avait si » grande affluence de peuple que les quatre meilleurs pré- » dicateurs de Paris n'en avaient pas autant ensemble quand » ils prêchaient. » Le plus curieux de cette affaire c'est qu'elle fut une affaire d'État. Il y eut lutte entre le Roi et le Parlement sur le propos des *Gelosi*. « Le mercredi 26 juin » 1577, la Cour assemblée aux Mercuriales avait fait défense » aux *Gelosi* de plus jouer leurs comédies, parce qu'elles » n'enseignaient que paillardises..... Le samedi 27 juil- » let, les Gelosi, après avoir présenté à la Cour les lettres- » patentes par eux obtenues du roi, afin qu'il leur fût per- » mis de jouer leurs comédies nonobstant défenses de la » Cour, furent renvoyés par fin de non-recevoir, et *défense* » *à eux faite de plus obtenir et présenter à la Cour* telles » lettres, sous peine de dix mille livres parisis d'amende » applicables à la boîte des pauvres. *Nonobstant lesquelles* » *défenses*, au commencement de septembre suivant, ils » recommencèrent à jouer leurs comédies à l'Hôtel de » Bourgogne, comme auparavant, *par la jussion expresse* » *du roi* [1]. »

Ces comédiens étrangers, si protégés par la Cour, semblent s'être maintenus sans notables interruptions jusqu'au XVIIe siècle, époque à laquelle ils devinrent un théâtre régulier. Ils jouèrent d'abord, comme on a vu tragédies (?), comédies et farces. Plus tard ils y ajoutèrent des pantomimes et des tours de souplesse [2].

Le privilège était entamé. Les atteintes contre lui se multiplièrent. De 1580 à 1600, on voit les troupes de comédiens de campagne tourner avec envie autour de Paris, et chercher sans cesse à pénétrer dans cette enceinte réser-

1. L'Étoile, *Journal d'Henri III*.
2. Frères Parfaict, t. III, p. 237.

vée. En 1548, une de ces troupes, plus puissante, plus protégée, ou plus hardie que les autres, vint s'installer à l'Hôtel de Cluny, rue des Mathurins, où elle loua un lieu propre à ses représentations. Elle eut du succès. Mais les Confrères ne l'en laissèrent pas longtemps jouir. Une semaine passée, ils se plaignirent au Parlement, qui rendit un arrêt portant que « défense était faite » aux comédiens de l'Hôtel de Cluny « de jouer leurs comédies, ne faire assemblée en quelque » lieu de cette ville et faubourgs que ce soit, et au concierge de l'Hôtel de Cluny de les y recevoir sous peine de mille écus » d'amende. » (Samedi, 6 octobre 1584)[1]. — L'arrêt fut exécuté, mais l'Hôtel de Bourgogne était bien battu en brèche, et le moment approchait où il devait être contraint de recevoir l'ennemi dans la place.

En 1588, deux troupes étrangères à la fois renouvelèrent la tentative de 1584 ; l'une était d'Italiens, l'autre de Français. Il y eut grands débats. Les nouveaux comédiens étaient soutenus par la population parisienne, les Confrères par le Parlement. L'affaire traîna près d'un an. Les nouvelles troupes étaient arrivées à la fin de février 1588. Le Parlement rendit, seulement au 10 décembre, un arrêt interdisant à tous comédiens, tant français qu'étrangers, de faire aucun spectacle à Paris, soit jours fériés, soit jours ouvrables [2]. — Mais le peuple parisien avait pris goût sans doute à ses nouveaux amusements. Il fit opposition à sa mode aux ordonnances du Parlement, troubla les représentations de l'Hôtel de Bourgogne, hua les acteurs des Confrères : il devait y avoir dans l'histoire du premier théâtre français des émeutes comme des coups d'état. L'émeute eut gain de cause. Les Confrères prirent le parti d'installer chez eux une de ces troupes de comédiens de campagne qui brûlaient du désir de s'établir à Paris. Ils louèrent leur hôtel, et

1. Frères Parfaict, t. III, p. 236.
2. Frères Parfaict, t. III, p. 237.

l'exploitation de leur privilège à des comédiens de province.

Les *Anciens-Confrères* eurent, comme on pense une destinée fort obscure, et l'on perd à peu près leur trace.

Mais les nouveaux comédiens de l'Hôtel de Bourgogne ne furent pas plus à l'abri que leurs prédécesseurs des compétitions venues du dehors. De nouvelles difficultés leur vinrent, cette fois, des baladins de la foire. — C'était une ancienne coutume que la foire de Saint-Germain suspendait, tout le temps de sa durée, les privilèges des corps et communautés de Paris. Sur ce fondement, une troupe de province vint s'établir en 1596 sur la place de la Foire de Saint-Germain. — Plaintes des Confrères à titre de propriétaires de l'Hôtel de Bourgogne. — Arrêt du Parlement (5 février 1596), autorisant les comédiens forains à jouer pendant le temps de la foire exclusivement « sujets licites et honnêtes » [1]. — Ce fut pour l'Hôtel de Bourgogne l'origine de grandes affaires. En effet, trois années plus tard, une troupe qui était venue en 1598 à la foire de Saint-Germain, attirée par le succès qu'elle avait eu, et soutenue peut-être de quelque protection puissante, renouvela la tentative tant de fois faite, et s'établit, au commencement de 1599, presque en plein Paris, au Marais. — Il y eut plaintes, comme toujours, et procès, et sentence. Défense fut faite par arrêt du 28 avril à Léon Fournier, menuisier, et à tous autres habitants de Paris de louer aucune cour ni autre lieu aux comédiens français ou étrangers pour y représenter, et à tous comédiens de représenter ailleurs qu'en l'Hôtel de Bourgogne. — L'arrêt ne fut respecté qu'une année. Au commencement de 1600, les comédiens du Marais revinrent s'établir sur un théâtre qu'ils avaient fait bâtir en une maison nommée l'Hôtel d'argent. Cette fois le Parlement céda. Il y eut compromis, comme en 1577 pour les Italiens.

1. Frères Parfaict, t. III, p. 239 et suiv.

Moyennant trois livres tournois à payer aux Confrères par représentation, les nouveaux acteurs furent autorisés à jouer par sentence du 13 mars 1600. Le fameux théâtre du Marais était fondé [1]. — Quant aux comédiens de l'Hôtel de Bourgogne, ils compliquèrent la rivalité étrangère d'anarchie domestique. Par suite de discordes intestines, un certain nombre d'entre eux alla fonder un nouveau théâtre, rue de la Harpe [2]. C'est le premier théâtre qu'ait connu la rive gauche.

Ainsi, de 1550 à 1575, prépondérance des théâtres où l'inspiration classique trouvait le plus naturellement asile ; de 1575 à 1600, décadence de ces théâtres, et création de nouveaux théâtres, dénués de traditions, enclins, comme on l'a vu par certains considérants des arrêts du Parlement, aux amusements grossiers, tombant dans la grosse farce, la pantomime, les tours d'acrobates ; tout au moins désorganisation de l'ancien état matériel du théâtre et anarchie scénique. — Telles sont les raisons qui contribuent à expliquer le goût pour le théâtre irrégulier qui s'accuse vivement à partir de 1600. — Il convient maintenant d'examiner quels signes précurseurs de ce goût se sont montrés avant 1600, et quels précédents ce théâtre irrégulier a eus au cours du XVIe siècle.

II

Le théâtre classique de 1550 à 1600 est placé entre le théâtre du moyen âge qui finit, et le futur théâtre de 1600 à 1620 qui commence à poindre. Ce qui est en dehors de lui et ce qui lui fait obstacle, c'est donc d'une part les derniers

1. Frères Parfaict, t. III et suiv.
2. *Journal du Théâtre français*, p. 337.

mystères, d'autre part les premiers essais de drame irrégulier. Les mystères *écrits* de 1550 à 1600 sont en très petit nombre. On a cru longtemps qu'ils étaient très nombreux, et à lire les anciennes histoires du Théâtre français, on en serait persuadé. C'est que ces historiens donnent d'abord le nom de mystère ou de « *tragédie qui tient beaucoup de l'ancien mystère* » à tout drame de cette époque qui est tiré des livres saints. En lisant ces prétendus mystères, on s'aperçoit, et je pense que le lecteur qui m'a suivi jusqu'ici est de mon avis, que ces pièces, encore que religieuses, sont conçues dans la méthode classique, et sont des tragédies, souvent mal faites, mais régulières. Aussi ai-je fait rentrer dans la catégorie du théâtre classique un grand nombre de drames religieux, où l'inspiration de l'antiquité me paraît manifeste, sans croire aller trop loin dans ce sens. J'ai rangé dans cette classe Jean de La Taille, Desmazures, et même Théodore de Bèze, non que je ne reconnusse que ces drames sont une transition entre l'ancienne école et la nouvelle, mais précisément parce qu'ils sont une transition. — Au contraire, si je rencontre après Garnier un drame qui est un mystère, ou même « qui tient beaucoup de l'ancien mystère », je crois, qu'à cette date, il faut le considérer comme écrit en dehors de l'inspiration de l'école classique, et répugnant à cette inspiration. Or il y a fort peu de pièces conçues, à cette époque, dans cet esprit. On peut considérer comme ayant ce caractère, *La Machabée* de Jean de Virey (1594), et, en remontant au delà de Garnier, *Les enfants dans la fournaise* d'Antonin de La Croix (1561), et j'en ai prévenu le lecteur. En dehors de ces deux pièces, et des anciens mystères antérieurs à 1550, que les acteurs donnaient à titre de reprises, je ne trouve aucun drame écrit de 1550 à 1600 pour les théâtres de Paris qui ait la marque du moyen âge. — Il est à croire qu'il se jouait encore des mystères en province. En écrivait-on de nouveaux en pro-

vince ? Je n'en connais qu'un seul, le *Caïn* de Thomas Lecoq[1] découvert par M. Marius Sépet[2].

Le *Caïn* de Lecoq est intitulé *tragédie* en tête du volume, et appelé de ce nom dans l'épilogue. C'est un pur mystère. Les personnages sont, avec Adam, Ève, Caïn et Abel, *un ange, le diable, Remords-de-Conscience, Sang-d'Abel, Péché, la Mort. Le Diable* a un rôle très important. Ni l'unité de temps, ni l'unité de lieu ne sont respectées. Ce qu'on pourrait appeler le second acte (la partie de l'ouvrage qui vient après la première *pause*) est séparé par au moins trente années du premier acte ; car au premier acte Adam marie Caïn et Abel à leurs sœurs, et au second acte Caïn parle de ses enfants comme devant bâtir une ville avec lui. Le lieu de la scène change au moins trois fois. — La pièce a été faite expressément en vue de la représentation. On y trouve des indications pour le public et pour les acteurs dans le genre de celles que nous avons rencontrées dans l'*Abraham sacrifiant* de De Bèze. Le prologue prévient le spectateur qu'il verra Adam, Ève et leurs enfants couverts de peaux de bêtes. Pour les acteurs, le texte porte des instructions très précises : « *Nota. — Que Caïn rabaisse les yeux vers la terre* ». — « *Icy soit faict quelque tonnerre.* » — « *Il faut tirer quelques coups de canon* », etc.

Ce petit drame est très enfantin. Il n'a pas les trivialités du *Sacrifice d'Abraham* de 1529, et l'on sent bien ici, dans le même genre d'ouvrages, la différence des dates. Mais il n'a aucune profondeur pour ce qui est des caractères, ni aucune habileté dans la conduite de l'action. Voici comment Lecoq compose la scène de tentation de Caïn par le diable :

1. Curé de la Sainte-Trinité de Falaise et Notre-Dame de Guibray. — Le *Caïn* est de 1680. Voici le titre complet : *Tragédie représentant l'odieux meurtre commis par le maudit Caïn à l'encontre de son frère Abel.* (Bibl. nat. Y, 5576.)

2. V. le *Polybiblion* de février 1875.

Enseignez-moi que dois-je faire
Pour régner ? — Fais mourir ton frère.
— Je y vais.

Comme simplicité et rapidité d'action, on ne peut guère demander mieux. — En revanche Caïn se livre à d'assez longs discours pleins d'une impiété vulgaire, et Abel à de longs propos de piété banale. — La fin de la pièce est assez animée et assez frappante. Elle fait cette impression que font les vieux tableaux religieux des siècles de foi, où la candeur de l'artiste nous émeut comme l'expression simple d'une conviction forte.

Abel frappé, Caïn se penche sur son corps :

Le voilà mort !
Il en est fait.
Soit droit ou tort,
Le voilà mort.
Il saigne fort !
Qu'il est défait .
Le voilà mort !
Il en est fait.
Toutefois pour que le méfait
Soit plus tardif à découvrir,
Il me convient ce sang couvrir,
Qu'aucun n'en ait apercevance.

LE SANG-D'ABEL.

Vengeance ! Vengeance ! Vengeance !
. . . . . .
. . . . . .

CAÏN.

Mais qu'est-ce que je vois ici
Qui s'est à mon bras attaché ?
Qui es-tu. — Je suis ton péché.
. . . . . .
— Pourquoi me tiens-tu en ce point ?
— Je ne t'abandonnerai point.
Tu es mien : qui péché commet
De sa liberté se démet,
Pour se rendre à péché servile.

Il y a donc un peu d'action dans ce drame ; mais il y a surtout beaucoup de sermons. On sent que c'est là le souci et le but de l'auteur. Il veut pénétrer nos âmes de la vérité chrétienne bien plus que faire œuvre d'art. Adam prêche, Remords-de-Conscience prêche, Abel prêche, et aussi la Mort, et aussi le Péché, et l'Ange apporte du ciel un mandement assez éloquent :

Caïn, Caïn, Dieu dit ainsi :
Pourquoi t'adresses-tu à moi ?
Suis-je cause de ton émoi ?
Pourquoi rabaisses-tu les yeux,
Et n'ose regarder les cieux ?
Qui te fait tant rougir la face,
Rider le front, changer de grâce ?
Si ce n'est le tien péché ord
Qui te juge digne de mort...

On trouve au cours de cette petite pièce jusqu'à trois de ces définitions oratoires de Dieu comme nos auteurs classiques aiment beaucoup à en faire, comme celle que Corneille met dans la bouche de Polyeucte, comme celle que Racine met dans la bouche de Mardochée, comme nous en avons rencontré plusieurs dans la suite de ces études.

Enfin, après avoir prêché par la bouche de tous ses personnages, l'auteur prêche en son propre nom, dans un épilogue, où il raconte de nouveau l'aventure sous prétexte de la résumer. Cet épilogue est du reste agréable. Il se termine par une petite exhortation à la fois pieuse et souriante, dans ce ton de bonhomie ecclésiastique, qui admet un trait de plaisanterie innocente mêlé aux pensées religieuses :

Levons à Dieu, le cœur, les mains, la face ;
Car tout est sien : Rendons-lui, par adveu,
Du plus bas col, jusqu'au plus haut cheveu ;
Aimons prochain, et les étrangers mêmes.
Ainsi faisant, nous aurons pour partage
Après la mort le céleste héritage ;

Que Dieu vous doint à tous, pour récompense
D'avoir ouï nos jeux en patience.

Voilà le dernier mystère français du XVIe siècle. Il a un certain mérite de style, et il trahit sa date par l'absence de trivialité, et par une brièveté et une rapidité relatives.

III

Nous arrivons au théâtre irrégulier proprement dit. J'appelle drame irrégulier non pas tant celui qui s'affranchit de quelqu'une des règles que nos théoriciens du XVIe siècle ont édictées, que celui qui, par sa composition générale et par son esprit, se révèle comme étranger et à la tradition antique et à la tradition du moyen âge. Cette définition négative est encore la plus claire. Si l'on veut quelque indication plus positive, je dirai que ce drame est un genre de composition où l'imagination joue le principal rôle. D'ordinaire tout y est inventé, sujet, intrigue, personnages. Le fond de sa méthode consiste à ne rien demander à l'histoire : par suite, selon la complexion ou la fantaisie de l'auteur, elle penche du côté de l'imagination pure, et devient le roman en dialogue, le drame romanesque ; ou elle va puiser son inspiration dans la réalité vulgaire, et se fait d'une anecdote mise sur la scène, et c'est la tragédie bourgeoise. — Ces deux formes du drame irrégulier se sont développées parallèlement de 1550 à 1600, et, à partir de cette dernière date, ont envahi la scène française pour n'en être plus chassées que par la grande tragédie classique de 1636. Le premier ouvrage dans ce genre sera, si l'on veut, l'*Amour d'un serviteur pour sa maîtresse* (1550), et le dernier l'*Illusion* de Corneille (1636).

Les origines du drame irrégulier non religieux étaient des origines nationales. Ce drame vient en droite ligne de

la moralité. La moralité, que Thomas Sibilet prenait pour quelque chose de très semblable au drame antique, n'est souvent qu'une tragédie bourgeoise rudimentaire, historiée d'allégories. Le mélange du tragique et du comique y est continuel ; le fond du sujet est d'ordinaire une anecdote, une légende, un fabliau, comportant des personnages de condition moyenne ou basse, ou plutôt de toute condition. Quand la moralité est triste, ce qui n'est pas rare, elle est tout à fait un drame moderne dans le goût de Diderot ou de Sedaine, très simple, très *réel* (sauf les allégories) et très poignant. Telle est par exemple la moralité « *d'une villageoise qui aima mieux avoir le col coupé qu'être violée par son seigneur* » [1]. Cette moralité est de 1536. Je la cite parce qu'elle marque bien la transition, qui fut toute naturelle, du théâtre dans le goût du moyen âge au théâtre irrégulier de 1550 à 1600. Elle est d'une simplicité parfaite et d'un intérêt douloureux qui se soutient bien, jusqu'à un dénouement heureux qui redresse toutes choses. Un seigneur blasé marchande, par l'entremise d'un valet, la fille d'un de ses serfs. Le père répond noblement :

J'aime mieux que mourions chétifs.
Il n'est avoir qui vaille honneur.
Qu'en dis-tu, fille ? . . . . . .

Aux propositions déshonorantes succèdent les menaces. La jeune fille demande en grâce à son père de la tuer. L'égoïsme féroce du seigneur, la douleur résignée du serf, qui, sous les coups redoublés du maître, ne sait que répondre : *Mon cher syre, vous me tuez !* la plainte naïvement respectueuse de la pauvre fille honnête :

1. « ... *à quatre personnages. Paris, chez Simon Laluarin.* » Sans date. Nulle distinction d'actes ni de scènes ; changements de lieu continuels. Très courte.

Cher Seigneur, vous devez garder
Vos sujets, par votre prouesse :
Et vous voulez me diffamer
Pour un peu de folle jeunesse !

tout cela forme un petit tableau de mœurs vraies, fécond en réflexions graves, qui a dû faire venir aux yeux bien des larmes, jusqu'à ce que le seigneur, ému de tant d'honnêteté et de courage, couronne de fleurs la fière jeune fille et nomme le père intendant de ses domaines. — On voit la méthode de composition : la fable est très probablement une anecdote vraie, que l'auteur a présentée dans toute sa nudité, en l'entourant de quelques détails touchants. On a poursuivi dans cette voie, et l'on est arrivé naturellement à ce genre de drame qui vaut surtout par la vérité prise sur le fait, et qui n'est souvent qu'un *fait-divers* mis sur la scène [1].

C'est ainsi qu'en 1551 Jean Bretog fit représenter une « *Tragédie françoise à huit personnages,* » qui est une pure moralité, « *traitant de l'amour d'un serviteur pour sa maîtresse.* » L'auteur semble tenir à nous bien avertir que le fond de sa pièce est une histoire vraie : il dit dans son prologue :

. . . . . .
Depuis trois ans une histoire advenue
Dedans Paris : je le dis d'assurance,
Et avoir vu faire punition,
Comme il est dit *sans nulle fiction.*

Sans nulle fiction en effet, et sans art, Jean Bretog nous développe cette histoire affreusement vulgaire : la femme séduite par le domestique, les amants surpris par le mari, la femme prétendant qu'il y a erreur de sa part sur la personne, le domestique pendu, et sur la scène, pour plus d'au-

1. J'ai donné à la moralité de *la Villageoise* la date de 1536 que lui donnent tous les historiens du théâtre. Le style, la langue, l'expression et l'aspect du volume confirment cette assertion.

thenticité. La date est marquée par l'emploi de personnages allégoriques : Vénus d'un côté et Chasteté de l'autre, donnent des conseils à la femme et au domestique ; Jalousie excite le mari. Cela n'a d'intérêt qu'à titre de renseignement historique.

IV

Philanire, femme d'Hippolyte, a plus d'importance. La destinée de cet ouvrage est curieuse. L'auteur est Claude Rouillet, régent du collège de Bourgogne. Il l'avait d'abord écrite en latin, et on la trouve, vers pour vers, dans ses œuvres latines (*Claudii Roilleti Belnensis varia poemata*) publiées en 1556. L'argument montre bien le souci qu'a l'auteur de nous faire savoir qu'il nous présente une histoire vraie : « Quelques années sont passées depuis qu'une dame » du Piémont impétra du prévôt du lieu que son mari, lors » prisonnier pour quelque concussion et prêt à recevoir ju- » gement de mort, lui serait rendu moyennant une nuit » qu'elle lui prêterait. Ce fait, le jour suivant, son mari lui » est rendu, mais exécuté à mort. Elle, éplorée, a son re- » cours au gouverneur, qui, pour lui garantir son honneur » contraint le prévôt à l'épouser, puis le fait décapiter, et » la Dame demeure cependant dépouillée de ses deux ma- ris. » — Cette horrible aventure nous est exposée par Rouillet, lettré pourtant, avec une crudité révoltante. Mais elle est bien menée et rapide. Au premier acte Philanire, après avoir déploré seule, puis avec ses servantes, la triste condition que lui fait l'emprisonnement de son mari, se jette aux pieds du prévôt, un nommé Sévère, et le supplie de lui rendre son mari. Sévère lui fait la proposition que l'on sait avec une brutalité incroyable. La toile tombe sur cette exposition. — Au second acte l'intérêt est assez bien re-

nouvelé par la présence des enfants de Philanire sur qui la mère pleure. Philanire se décide à aller trouver le prévôt, reculant à chaque pas. Supplications nouvelles, après lesquelles le spectateur comprend qu'il n'y a plus pour la pauvre femme qu'à céder ; et, avec la même précision qu'à l'acte précédent, l'acte s'arrête juste à temps pour bien suspendre et exciter l'intérêt. — A l'acte III, nous sommes au lendemain. Philanire, dévorée de honte, demande au misérable le salaire promis : « Me crois-tu fol ? » répond le scélérat, et, après maintes railleries obscènes, par un raffinement de cruauté, il lui promet de lui rendre en effet son mari. Ce qui paraît sur la scène c'est le corps décapité de l'époux. Cette situation affreuse, l'auteur la traîne en une longueur encore épouvantable. Les lamentations, et de Philanire et du chœur, sur le corps d'Hippolyte ne finissent point. L'acte IV est fait du mariage de Philanire et du prévôt, ordonné par le gouverneur. Ce qu'il y a d'extravagant, c'est que l'on voit très clairement, par le texte, que ce mariage est non seulement conclu, mais consommé. Le dégoût vient nous envahir à ce point d'aberration. Eh bien, il y a plus incroyable encore. Au cinquième acte, le gouverneur a fait décapiter le prévôt, et Philanire vient pleurer sur la scène *ses deux époux!* Elle a l'air vraiment de les regretter autant l'un que l'autre. Toute pitié pour elle disparaît alors, et nous restons froids quand nous l'entendons parler, assez vaguement du reste, de suicide.

On voit comme cette pièce est mêlée de situations touchantes et d'effroyables grossièretés. Le style présente le même mélange. Il y a là des expressions à ne pas oser les transcrire ; il y a des choses touchantes et délicates qui désarment.

Il y a une certaine éloquence dans le langage de Philanire quand elle marche en chancelant au supplice de sa pudeur :

Je veux marcher ; mais tant plus que je marche
Tant plus je sens que mon pied se démarche :
Car mon genou en ployant me défaut
Dessous le corps : ce néanmoins il faut
Que cette peur et crainte soit ravie
Par l'espoir seul que conçois de la vie,
Et du salut de mon très cher seigneur.
O grand splendeur du haut ciel, et l'honneur
De ce pourpris, ô Dieu que je réclame,
Dresse mes pas tout tremblants, et mon âme !

Rouillet a le sentiment du mouvement oratoire. Quand on apporte sur la scène le cadavre d'Hippolyte, Philanire a un éclat émouvant de fureur et de désespoir. Elle se jette aux pieds du bourreau, haletante, et alors le rythme plus court se précipite, s'élance d'un mouvement impétueux :

Vois-tu, vois-tu cette tête
Et ce gosier tout à plein :
Tranche ce chef, plus n'arrête ;
Egorge-moi de ta main :
Ou bien que ton épée entre
De part en part me perçant
En ma poitrine et mon ventre
Dont as été jouissant ;
. . . . . .

Les lamentations de Philanire sur le corps d'Hippolyte renferment des détails touchants mêlés à beaucoup de banalités. Elle commence par les regrets ordinaires « Je n'ai donc pu te voir au moins avant que tu meures. » Du moins elle embrassera ces froides dépouilles. — Mais quoi ! Est-elle digne désormais de toucher le corps de celui qui l'a aimée ? Le cuisant souvenir du crime inutile qu'elle a commis lui revient au cœur. Ce retour est très bon, et ce conflit de sentiments sent son vrai poète dramatique :

Je vois mon fait inhumain
Et mon crime qui m'entrappe.
Tu as ce corps en horreur,

Et fuis cette main souillée ;
Tu as de celle frayeur
Qui de toi s'est dépouillée.

A côté de ces passages recommandables à divers titres, on rencontre des passages qui sont disparates, qui sont gâtés, par exemple, par ce que j'ai cru pouvoir appeler le mauvais goût classique, les réminiscences mythologiques, les périphrases, les fausses élégances. Même en ce drame populaire, et grossier, on peut le dire, il est parlé des hommes nés dans le Caucase et allaités par des tigresses. A côté de crudités qui passent toute mesure, on trouve dans la bouche d'une servante ces figures étranges dont se servent les classiques raffinés pour indiquer le cours du temps :

Déjà deux fois la terre a étendu
Ses bras ombreux, et au ciel a rendu
Les astres clairs pour nous bailler lumière ;
Deux fois aussi la nuit coutumière
A ramené à tous le doux dormir ;
. . . . . .

Tout compte fait, ce drame bizarre provoque beaucoup de réflexions. Il me semble qu'il faut remarquer avant toute chose qu'il est construit à l'inverse des tragédies classiques du temps. Je n'insiste pas sur les unités de temps et de lieu qui sont évidemment mises en oubli. Mais cette œuvre dramatique de 1560 est très rapide, très pressée, pleine de faits, et ce n'est pas chose commune en 1560. Ce drame de 1560 est rempli de *scènes à faire* qui sont faites. Philanire en face du prévôt (deux scènes) ; Philanire et ses enfants ; Philanire sur le corps de son époux ; autant de situations maîtresses qui ne sont pas évitées, et tant s'en faut ! L'auteur ne garde pas dans la coulisse ce qu'il y a de vif dans son drame, pour n'en étaler aux yeux que le développement oratoire. Le conflit des forces en présence, il l'amène au contraire au grand jour, et l'accuse avec une certaine

violence brutale. Il va jusqu'au coup de théâtre; il va aussi jusqu'à employer ce ressort violent qui consiste à exciter l'horreur matérielle pour ainsi parler, par la présence d'un cadavre sur la scène. Par sa manière de couper les actes juste au moment où un fait décisif va se produire, il provoque, surprend et ranime l'intérêt de curiosité. — Tout cela se réduit à dire qu'il a donné à l'*action* une place prépondérante dans sa tragédie ; et voilà sans doute la raison, je ne dirai pas de la fortune de *Philanire* dont j'ignore le succès, mais la raison d'être de tout ce théâtre irrégulier de 1600, dont *Philanire* est, si l'on veut, le premier signe précurseur. C'est ce qui nous excuse peut-être d'attacher une certaine importance aux premières manifestations de ce genre nouveau.

V

J'ai dit qu'elles n'ont pas été très nombreuses avant 1600. En effet je ne trouve qu'en 1576 un nouveau drame irrégulier de quelque importance. C'est la *Lucelle* de Louis le Jars, « tragi-comédie en prose française ». — Cette tragi-comédie est ce qu'on appelle de nos jours une comédie. Elle offre un certain intérêt en ce qu'elle est comme une transition entre les deux genres de drame que nous avons signalés. Elle se rattache au drame bourgeois et intime qui a pris son origine dans la *moralité*, par la condition de la plupart des personnages, les scènes et les incidents vulgaires; elle semble annoncer le drame romanesque par un dénouement bizarre, inspiré par une imagination vagabonde et peu réglée. On sent, à la lire, que le théâtre vient d'ouvrir sa porte aux aventures invraisemblables, où se jouent avec bonheur les tragiques espagnols et nos tragiques de 1610, et que le goût du faux vient de naître. —

Remarquons de plus cette idée qui n'est pas tout à fait nouvelle [1], mais qui est rare au XVIe siècle, d'une tragédie en prose. Ce n'est point l'effet d'un caprice de l'auteur. C'est son système. L'auteur nous expose *ex professo* ses théories sur ce point dans sa préface, et voilà une idée chère à Diderot que nous rencontrons à l'origine du théâtre dont Diderot et Sedaine sont les continuateurs. Les raisons données sont les mêmes : il faut parler en prose au théâtre parce qu'on parle en prose dans la vie réelle : « Il me semble, sauf » meilleur avis, être plus séant faire réciter les actions » humaines en prose qu'en vers ; parce que, négotiant les » uns avec les autres, l'on n'a pas accoutumé de parler en » rimes, encore moins les valets, chambrières, et autres » leurs semblables qui y sont souvent introduits [2]. » — C'est le fameux argument du sauvage dans les *Bijoux indiscrets :* Supposez un sauvage au théâtre français ; il ne croira jamais que ces gens qui parlent un langage cadencé sur la scène sont des hommes et des femmes exprimant tout de bon leurs sentiments vrais. Point d'illusion possible ; donc le but est manqué. A quoi nous répondons d'ordinaire que l'illusion absolue est précisément le contraire de l'art. — L'auteur de *Lucelle* donne une autre raison moins ambitieuse : «... et d'ailleurs, la difficulté du » vers contraint parfois ceux qui n'ont pas la poésie de » nature, et leur ôte si bien la liberté du langage et pro- » priétés d'aucunes phrases, qu'ils sont contraints se re- » trancher plusieurs bons discours propres à expliquer » l'effet et les sens de ce qu'ils ont envie d'exposer. A quoi » plusieurs des anciens latins (?) et modernes italiens » ayant égard, ont mieux aimé se servir de la prose, haus- » sant et baissant leur stil, et amplifiant leurs discours » selon la qualité, passion ou affection des personnages... »

1. La *Sophonisbe* de François Habert (1559). V. *supra*, p. 111.
2. *Dédicace* à Annibal de Saint-Menyn.

— Ceci est à peu près l'objection de Fénelon contre ce vers français qu'il charge de tant de méfaits. Nous ne la discuterons pas ici, nous contentant de dire que la difficulté du vers français n'est une gêne réelle que pour ceux « *qui n'ont pas la poésie de nature.* » — Ce qu'il était peut-être bon de signaler, c'est que dans cette période d'enfantement de notre littérature qui s'appelle le XVIe siècle, toutes les questions littéraires ont été posées, et que l'on y trouve aussi bien la théorie du drame de 1757 [1] que celle de la tragédie de 1630 [2].

Quant à la *Lucelle* en elle-même, c'est une œuvre difficile à classer. Elle a pour elle de n'être pas ennuyeuse; elle a contre elle d'être terriblement invraisemblable et passablement incohérente. Voici l'affaire: Lucelle est la fille d'un banquier. Le baron de Saint-Amour la recherche en mariage, et le père est très flatté de l'espoir d'une si belle alliance. Mais Lucelle a donné son cœur au jeune commis de son père. Les propositions du baron et les instances du père ne vont qu'à précipiter les choses entre les deux amants, en décidant Lucelle à faire au commis un aveu que le respect eût toujours empêché celui-ci de faire. — Surpris au milieu d'un rendez-vous, les amants sont séparés, et le commis contraint par le père, qui est un père étrangement barbare, à boire du poison. On le croit mort, et Lucelle pleure sur son corps, quand un messager nous apprend que le commis de banque n'est autre que le prince de Valachie, en mauvaise intelligence avec son père, mais que la mort de son père vient de rendre à la liberté de ses actes et à la grandeur de ses destinées. C'est le moment pour l'apothicaire de venir dire que le poison qu'il a fourni

1. Date du *Fils naturel* de Diderot.

2. Louis le Jars était un ami de Larivey, partisan comme lui du drame en prose. Voyez ce que dit Larivey sur ce point : « Le commun peuple qui « est le principal personnage de la scène ne s'étudie tant à agencer ses « paroles qu'à publier son affection qu'il a plutôt dite que pensée. » (*La Comédie au* XVIe *siècle.*)

n'était qu'un narcotique, et il n'y a plus de raison pour que tout le monde, sauf le baron, ne soit pas content.

Cette fable est bien innocente, et un peu puérile. Il semble qu'elle contienne peu de matière pour cinq actes. On ne saurait croire au contraire combien la pièce est chargée et touffue. Cela tient au mélange de tous les genres. Elle est aussi très variée, beaucoup trop à mon gré, et cela tient au mélange de tous les styles. Il y a de tout dans cet ouvrage désordonné, des scènes violentes et affreuses, des scènes touchantes, des scènes grossières, des scènes gracieuses : et, tout de même, l'auteur passe du ton badin au ton ampoulé, au ton lyrique, au mauvais ton, inégal à ce point qu'il arrive parfois à rencontrer même le ton juste. Tantôt nous nous croyons en présence d'un monologue de Robert Garnier, moins la cadence et les rimes. Voici un banquier qui vient sur la scène pour nous apprendre qu'il a soixante-quinze ans. Il s'exprime ainsi : « Déjà soixante-quinze fois le flambeau porte-jour a du grand zodiaque recommencé la course depuis mon jour natal jusqu'au jour d'aujourd'hui. » — Tantôt ce sont bouffonneries et coq-à-l'âne de la plus basse mode. Le maître, faisant des reproches à son valet, lui oppose son commis, qui est si sage, si savant, qui sait quatre langues, latine, française, italienne et espagnole. — « Eh donc ! réplique le Frontin, j'en sais bien tout autant, à savoir normand, parisien, picard et bon jargon de Grève. »

Je crois même qu'il est à propos de s'arrêter un peu sur ce point. C'est dans la *Lucelle* que je trouve plus accusé que partout ailleurs au cours du XVIe siècle, non pas seulement ce mélange du tragique et du comique, mais le mélange du tragique avec cette bouffonnerie épaisse et grasse dont tout Shakspeare et une partie considérable du théâtre espagnol sont pleins. Ces lazzi fantasques, cet esprit facile et trivial, mais qui excite un gros rire sain et hygiénique,

est très apprécié de Louis le Jars. Voici une conversation du domestique avec le banquier, son maître :

« Ah! Monsieur, à vous entendre, vous vous louez horriblement de fortune, et moi, de contraire, je m'en déloue très grandement. — Que dis-tu *déloue?* Es-tu hors de ses gages? — Non, non, je dis en être mal content. — Tu n'es pas le seul, mais comment? — Parce que j'avais prié mademoiselle Fortune de me faire commander en une belle cuisine de quelque jeune évêque ou abbé, dont le doux et harmonieux carillon me fît oublier tristesse et mélancolie... — Mais quand on veut faire tort à un homme, ne l'appelle-t-on pas cuisinier? — Et vous vous abusez, mon maître, si je savais disputer *in baroco*, je vous prouverais que la cuisine vaut mieux que tous autres arts. Car pourquoi, dites-moi un tantet, je vous prie, qui fait suivre princes, grands et seigneurs, sinon leur bonne cuisine? Et si elle manque, alors vous voyez tout l'état de leur maison sous le chapeau d'un petit laquais, encore bien morfondu et affamé... Et ceux qui sont employés à la cuisine sont hors de tout danger, et plus ont moyen de manger de bons morceaux, qui font le bon sang, et le bon sang fait la bonne disposition du corps... »

Ce genre d'esprit, qui nous est à peu près insupportable à nous modernes, a une place très considérable dans la littérature. C'est proprement le burlesque. Il consiste en une certaine verve d'imagination débridée, mêlée à un peu d'esprit naturel. Il aime les contrastes étranges et imprévus entre les mots, et il arrive vite aux jeux de mots, aux allitérations, à toute une syntaxe disloquée et heurtée. Il aime les contrastes étranges entre les pensées, et court droit au paradoxe, à la parodie, aux grandes idées habillées en style trivial, aux trivialités dites d'un ton noble. — Quand il se développe, et devient un genre, il prodigue le style figuré, et amuse le lecteur par je ne sais quelle surabondance et intempérance d'images exagérées et colossales. Il s'étale dans le théâtre de 1600 à 1620, poursuit sa carrière, quoique contenue, à travers l'époque de Louis XIII, n'est frappé de proscription que par l'esprit fait de raison enjouée de Boileau et de Molière. — Et voilà qu'au moment

où le théâtre irrégulier de 1830 ramène l'imagination en maîtresse sur la scène, nous le retrouvons se donnant carrière dans les énormes bouffonneries du César de Bazan de *Ruy Blas*. — On voit qu'il a paru dès que les gens d'imagination déréglée se sont hasardés sur la scène.

Veut-on voir, à côté de cela, dans la *Lucelle*, des traits de sensibilité et de passion ? Il y en a, et qui sont d'un caractère complexe assez intéressant à observer. Ils ont un fond de vérité et de naturel, et, dans la forme, ont ce tour recherché et précieux qui fut tant goûté de la génération qui a suivi. — Voyez la manière dont la fille d'un banquier pleure son amant. C'est bien cette douleur « tendre et précieuse » dont parle Saint-Evremont avec tant de complaisance [1].

«... Ah ! pauvre corps, qui naguère se pouvait appeler fleur de noblesse, trésor de toutes vertus, tu es maintenant gisant sous l'horreur de la mort. Ah ! beaux yeux, soleils de ma vie, je ne saurais plus cheminer qu'en ténèbres, puisque vous êtes obscurcis d'une mortelle nuée. Ah ! bouche blessée, qui m'as tant de fois tiré mon âme par l'oreille pour écouter tes braves discours, je ne puis rassasier mon affamé désir de te rebaisotter cent et cent fois. Hélas ! s'il est ainsi qu'en se baisant à la bouche, les deux âmes parlent ensemble comme par les fenêtres du corps, je te jure et atteste, belle âme, si tu as encore quelque scintille de vigueur, de parler maintenant à moi et dire seulement adieu à ta désolée Lucelle. Mon âme chère, mon affection, ma vie, et mon trépas, entends la voix plaintive de ta pauvre Lucelle, et dis-moi adieu du dernier sanglot de ta vie. »

Il faut être un peu gâté par le mauvais goût de notre siècle pour se laisser aller à quelque indulgence pour ce galimatias. Je ne me défends pas d'y avoir quelque secrète et honteuse inclination. Mais qui ne voit que le péril est dans les voies faciles et glissantes qu'ouvre un pareil tour d'imagination quand il devient un genre, quand il s'accom-

1. Dissertation sur l'*Alexandre* de Racine.

mode de ces subtilités de pensées et d'images comme d'un procédé courant? — Lucelle continue sur ce ton, en le haussant un peu, et arrive à un certain lyrisme un peu vulgaire, mais dont le mouvement est assez heureux.

« Oh ! pauvre corps, digne des cieux et d'éternelle vie, les anges blanchissants puissent porter ton âme entre les bienheureux, où tu m'attendras, tout lassé et pantelant de la course par laquelle tu m'as devancée. — Et vous, mon père, le ciel vous fasse connaître le tort que vous nous faites à tous deux, que je vous pardonne pour mon regard. »

A travers toutes ces disparates, on cherche le vrai ton de la tragédie bourgeoise, et ce qu'il y a de plus étonnant c'est qu'on le trouve. La première page peut-être vraiment naturelle que j'aie à citer depuis le commencement de cette longue étude, c'est dans ce drame bariolé et discordant que je la trouve. Après tant de princes, de conquérants, de tyrans, de martyrs, tous gens s'autorisant de leur situation exceptionnelle dans le monde pour avoir un langage extraordinaire, ce sera peut-être un délassement pour le lecteur d'entendre un banquier et sa fille, un jeune homme et une jeune fille honnêtes et bons, se parler comme on se parle entre honnêtes gens non prétentieux, et cela, sans trivialité. — Le Banquier s'entretient avec Lucelle :

« M'amie, c'est le baron de Saint-Amour que vous connaissez : il est venu ces jours passés céans lui-même pour vous demander en mariage, ce que je crois que vous trouverez bon ; car c'est le meilleur parti de la ville pour ses facultés et bonnes alliances.

» — C'est à vous de commander et à moi d'obéir, Monsieur ; mais je serai fort aise de demeurer encore avec vous, pour vous soigner et traiter mieux que je n'ai fait le passé ; car, plus nous irons en avant, plus aurez affaire de moi.

» — Mais, ma fille, quand vous serez mariée, vous ne laisserez à me secourir comme vous avez accoutumé.

» — Je crois, Monsieur, que je ne suis pas plus excellente que les autres, qui, aussitôt qu'elles sont mariées, l'amour d'un mari et de leurs enfants leur fait oublier communément la piété qu'elles doivent à leur

père et à leur mère (chose qui n'aura jamais lieu en mon cœur, pour la révérence et service que je vous dois) ; ce que je vous supplie très humblement de prendre pour excuse, s'il vous plaît. »

Ce ton naturel et simple se marque plus heureusement encore dans la scène entre Ascagne (le commis) et Lucelle. Elle est vraiment agréable, cette scène. C'est la scène attendue, la scène maîtresse, celle où les deux amants vont enfin se comprendre et s'avouer qu'ils s'aiment. La situation aussi est piquante, les circonstances exigeant que ce soit Lucelle qui fasse le premier pas, à cause de la situation inférieure de l'amant. La difficulté était grande. Le Jars s'en est tiré, contre toute attente, à force de naturel. La jeune fille est bien ce qu'elle doit être, naïve et tenace, avec d'aimables petites audaces craintives, et un grain de coquetterie malicieuse. Le jeune homme, réservé d'abord, et se contenant avec efforts, puis éclatant ensuite en un transport de dévouement chaleureux, encore mêlé de profond respect, ne dit pas un mot qui ne parte d'un cœur simple et droit. Et tout cela est bien mené, sans brusquerie, sans longueurs non plus, ni verbiage.

« Bonjour, Ascagne : vous êtes tant empêché à gouverner ou vos pensées ou vos maîtresses que l'on ne peut vous voir.

» — Pardonnez-moi, Mademoiselle, je n'ai aucun martel en tête, et crois que ma maîtresse n'est encore née.

» — (*Lucelle à part.*) Hélas ! dois-je maintenant découvrir le secret de mes affections à un étranger, roturier et inconnu ?... Oui, c'est force. (*A Ascagne.*) Et est-il possible, Ascagne, que vous qui êtes en la fleur de votre jeunesse, des plus beaux, courtois et adroits de cette ville, n'ayez pour maîtresse aucune de tant de belles dames et demoiselles qui y sont ? Vous pouvez voir qu'il n'y a gentilhomme qui ne fasse quelque alliance avec elles.

» — Si je pensais, Mademoiselle, être assez digne qu'aucune de ces dames s'abaissât tant que de loger en moi sa pensée, peut-être prendrais-je la hardiesse de leur offrir mon service. Et, d'autre part, qui m'en recule davantage, c'est la crainte que j'aurais que les affaires de Monsieur votre père ne demeurassent en arrière ; car, ce me semble,

qui veut bien faire la cour amoureuse, il ne faut avoir autre pensement. Et, le plus souvent, on est si mal récompensé qu'il vaudrait mieux ne s'y mettre si avant.

» — Les récompenses se donnent suivant les mérites. Je crois qu'une demoiselle serait mal courtoise si elle n'acceptait votre amitié, et, de ma part, j'en connais déjà une à qui vous donnez martel en tête.

» — Pardonnez-moi, s'il vous plaît ; je suis trop leur serviteur pour les passionner ; mais je ne la connais pas.

» — Hélas! vous la voyez. C'est moi. C'est moi qu'un cruel destin n'a jamais voulu faire aimer en autre lieu qu'au vôtre, et de telle façon que je suis contrainte de vous déclarer d'une voix tremblante ce que vous me devriez dire vous-même [1].

» — Je ne sais pas, Mademoiselle, si vous dites choses pour m'expérimenter ; mais je m'estimerais grandement heureux de vous pouvoir servir tout le reste de mes jours, sans avoir autre récompense ; et vous jure par le ciel que, dès maintenant, je me dédie tout entier à vous, pour être par vous commandé en tous les endroits où j'aurai le moyen de vous servir et honorer.

» — Or bien, retirez-vous, et, demain venez ici à pareille heure... »

VI

On voit assez qu'il y a encore dans cet ouvrage si mêlé un certain goût de vérité et quelques peintures des mœurs bourgeoises. La pièce de Louis le Jars est moitié une tragédie bourgeoise, moitié une tragédie romanesque. Après lui, nous entrons, avec les tragiques irréguliers que nous rencontrons sur notre route, dans le romanesque sans mélange. Alors nous n'avons plus affaire qu'à l'imagination pure, et nous ne trouvons plus d'autre intérêt excité que cette impatience un peu enfantine que l'on éprouve à attendre et à voir survenir des événements s'accumulant les uns sur les autres. Ce goût de fantaisie aventureuse a des

1. C'est à moi de l'entendre, à vous de me le dire,
Et cependant c'est moi qui vous le dis.
(Corneille, *Psyche* de Molière.)

suites diverses, qui sont à peu près toutes mauvaises. Il écarte de l'étude des caractères et des mœurs : car l'imagination a ce défaut essentiel qu'elle croit se suffire. Il éloigne de l'étude de l'histoire, où l'imagination, arrêtée et contenue par des faits précis et des caractères tracés à l'avance, se sent mal à l'aise. Je penche à croire aussi que d'ordinaire, il empêche de bien écrire. La plupart de ces drames romanesques ont un style mêlé, et qui sonne faux. Il n'y a que la vérité fortement saisie qui soutienne le style, lui communique sa force et une certaine plénitude solide. Autour d'idées qui ne procèdent que de l'imagination, il flotte, comme un brouillard ondoyant et sans consistance. Nous aurons souvent cette remarque à faire à propos du théâtre romanesque de 1600. Elle s'impose déjà à notre esprit, rien qu'à parcourir un drame d'aventures : *Akoubar ou la Loyauté trahie*, par Jacques du Hamel, avocat au Parlement, celui-là même qui a mis en vers, la *Lucelle* de Louis le Jars.

Cet ouvrage, qui nous est donné sous le titre de *tragédie* est tiré d'un roman de Du Périer : « *Les Amours de Pistion et de Fortunie en leur voyage au Canada.* » — Akoubar roi de Guylau, et Castio, roi du Canada, sont en guerre. Ce n'est pas tant la possession du Canada, qui excite les désirs d'Akoubar, que son amour pour une princesse d'Astrakan, Fortunie, qui a été recueillie, après mainte aventure, par Castio. Mais cette princesse aime un chevalier français, Pistion, qui l'a suivie au Canada. Akoubar a donc un ennemi et un rival. — Il triomphe du premier par un sortilège d'un magicien, qui jette la terreur dans l'armée des Canadiens. Castio est tué, Pistion blessé, Akoubar souverain. Que fera-t-il de Pistion ? — Après une courte hésitation il se décide à l'accueillir avec bonté. Il publie qu'il pardonne à ses ennemis vaincus, et fête par un grand tournoi son avènement. A ce tournoi Pistion se présente,

déguisé en sauvage canadien, et emporte le prix, qu'il reçoit des mains de Fortunie. — Ce n'est pas assez pour celle-ci. Par une basse perfidie, elle persuade à Akoubar, qui est bien le plus grand sot du monde, qu'il est honteux qu'un Canadien ait triomphé au tournoi et qu'il doit se battre en combat singulier avec cet insolent vainqueur. Akoubar y court. Pistion le frappe d'un coup mortel, en ajoutant à sa vilaine action des railleries indignes. Le pauvre Akoubar meurt en maudissant Pistion et les femmes.

Cette pièce un peu bien extravagante est en cinq actes, en vers, avec chœurs. On voit la contradiction. Des chœurs dans un roman dialogué, dans une pièce toute pleine d'incidents, d'aventures, d'imaginations bizarres, qui n'a rien de la marche lente et de l'ensemble grave que comportent les intermèdes lyriques. — Combien ces écoliers du XVIe siècle avaient besoin de la discipline sévère qu'impose l'imitation classique! Dès qu'ils s'aventurent aux sentiers perdus de l'imagination vagabonde, ils s'égarent, n'en rapportent que des œuvres où il n'y a ni plan, ni caractères vrais, ni études historiques, ni moralité même, ce qui est rare sur l'ancienne scène française. — En revanche, on y trouve, si l'on veut, quelque mouvement, incertain et déréglé, qui donne à la pièce l'air d'un divertissement. La tragédie d'Akoubar ne laisse pas d'être amusante, encore qu'on ne s'y intéresse à personne. C'est un plaisir enfantin de curiosité éveillée, où l'on s'abandonne un instant, et il n'y a là aucune qualité sérieuse d'invention ou d'arrangement.

Et cela est dommage, de soi d'abord, ensuite parce que du Hamel n'est pas un mauvais écrivain. Ce qui achève de donner à la pièce un caractère singulier qui fait qu'elle semble antidatée, c'est le style dont elle est écrite. C'est celui des premières générations du XVIIe siècle, précieux et raffiné, très brillant, non compact, facile, alerte, élégant

même, avec un penchant très marqué au pittoresque. La scène de délibération, où Fortunie veut dissuader Pistion de prendre part à la bataille de Castio contre Akoubar (« *Iras-tu, Curiace....* ») n'a qu'une bien faible valeur pour ce qui est des sentiments et des caractères, mais renferme quelques vers agréables, d'un style que nous n'aimons plus guère, mais qui n'est pas sans mérite dans sa grâce un peu maniérée :

FORTUNIE.

Tu respires ma mort en désirant la tienne,
Avançant ta Cloton tu avances la mienne,
En courant au trépas, Pistion, je veux bien
T'avertir, ce faisant, que tu presses le mien.
. . . . . .
. . . . . .
Avant ton départir pour un dernier adieu
Ne me refuse pas d'ensanglanter ce lieu.
Fais moi ce bon office. A jamais redevable
J'adorerai le coup de ton fer pitoyable.

Pistion trouve des mots assez heureux pour répondre à ces élégantes supplications. La loyauté lui fait un devoir de défendre la cause de Castio, son généreux protecteur. Ils ne pourraient vivre en paix ni l'un ni l'autre si Castio périssait dans le combat sans avoir été soutenu par Pistion :

Qu'une sainte douleur emparée de toi
Te fasse avoir regret du désastre d'un roi ;
Son ombre, si le sort sur sa tête dévalle,
Se montrerait toujours à nos yeux triste et pâle ;
A jamais une voix poussée autour de nous
Nous irait menaçant de l'éternel courroux.

Et enfin Pistion rencontre, lui qui sera si bassement perfide à la fin de la pièce, cette belle réponse pleine d'une générosité sûre d'elle-même et simple :

FORTUNIE.

Que pouvez-vous trouver plus précieux que moi ?

PISTION.

Rien plus que mon amour, hors ma loyale foi.

On peut, quand on lit de tels vers, regretter que des écrivains distingués n'aient pas poussé plus loin les qualités dramatiques qui leur eussent permis, au lieu d'essais indécis, de donner à la scène française les premiers échantillons d'un genre devenu plus tard très considérable.

VII

Quoi qu'il en soit, voilà, en dehors des derniers mystères en retard [1], les seuls drames irréguliers de quelque importance que j'ai pu trouver au cours de la seconde moitié du XVIe siècle. Ils ne sont qu'une promesse, ou plutôt un symptôme. Ils annoncent le goût de l'*action* qui s'éveille, et l'intérêt de curiosité qui commence à naître. La Tragédie classique du XVIe siècle donnait un commencement de satisfaction aux instincts les plus impérieux de l'esprit français, aux besoins de clarté, d'ordre, de régularité, de simplicité, de beautés oratoires. Elle ne satisfait que très peu ce goût, cette impatience même de mouvement, qui devint au théâtre le souci de l'action et l'intérêt de curiosité. Le drame irrégulier survint, qui entassa les événements les uns sur les autres, lança l'action sur une pente rapide, tint le spectateur constamment en haleine, occupa son attention, sa mémoire, sa perspicacité, sa prévision, ses oreilles, ses yeux; lui donna l'illusion de la vie, en lui donnant le spectacle de l'agitation. Il réussit parce qu'il comblait une lacune laissée par la tragédie classique. — Plus tard ce goût, favorisé par la création des divers théâtres populaires que nous avons signalés, sacrifiant à ses appétits régularité

1. Que j'ai indiqués et auxquels il faudrait peut-être ajouter *Sichem-le-Ravisseur*, par François Perrin, chanoine d'Autun.

du plan, étude des caractères, souci de l'histoire, créera à son usage tout un théâtre destiné à une très courte, mais assez brillante fortune. Nous nous arrêtons en 1600 au seuil même de ce théâtre tout nouveau.

Théagène et Chariclée de Hardy sont, en effet, de 1601, et voici venir Honoré d'Urfé, qui nous donnera dans la préface de la *Sylvanire*, toute la théorie du théâtre irrégulier. Car tout en faisant sonner haut sa fidélité aux règles des unités, il préconise comme Louis le Jars, et pour les mêmes raisons, *la tragédie sans rimes* plus conforme à la vérité : il repousse l'usage des nombreuses sentences, convenable sans doute « *aux hommes des anciens jours* », mais aussi étranger aux mœurs modernes « *que le brouet de Sparte* » ; il écarte cette théorie, chère aux classiques du XVIe siècle, de la tragédie à intentions didactiques, la poésie devant, selon d'Urfé, avoir pour but « *de plaire, et* PAR ACCIDENT *de profiter* ». Voici venir Jean de Schélandre avec son drame tout shakspearien de forme, *Tyr et Sidon*, et Ogier son ami qui lance, sous forme de préface à cette pièce, le manifeste de la nouvelle école : Plus d'unités, plus de distinction du comique et du tragique... et pour tout dire d'un mot, plus de règles, la liberté absolue de l'inspiration poétique proclamée au théâtre.

Tout cela nous avertit que le règne de la première école dramatique en France a pris fin, et que le cercle de l'étude que nous avions entreprise est parcouru.

CONCLUSION

Au sortir du moyen âge, en faisant commerce avec l'esprit antique, l'esprit français a pris de nouvelles forces et une nouvelle voie. Il est devenu plus sensible à l'ordre, à l'harmonie, à la justesse des proportions, au beau. Ses qualités naturelles lui sont demeurées, mais transformées et agrandies. La clarté est devenue précision et fermeté; l'abondance s'est efforcée de devenir ampleur oratoire et éloquence, le bon sens pratique a tendu à être raison didactique et sentencieuse; la logique s'est transformée en instinct de composition bien ordonnée, facile à embrasser d'un coup d'œil, d'une venue et symétrique.

Appliquées au théâtre, ces qualités transformées ont créé un genre dramatique nouveau. Au lieu de longues légendes dialoguées qu'on applaudissait naguère, on a vu apparaître, à l'imitation de l'antiquité, des drames courts, restreints à la préparation et à la production d'un fait unique, soutenus de brillants morceaux oratoires, ornés de fortes sentences et maximes morales.

Ces drames avaient de l'antiquité la brièveté, la simplicité, l'élévation soutenue de la pensée et du style. De l'antiquité ils abandonnaient : pour cause de brièveté, les digressions épiques : — pour cause de distinction sévère des

genres, le mélange du lyrique et du dramatique, la poésie lyrique restant strictement confinée dans les chœurs : — pour cause de faiblesse de génie, l'union harmonieuse des différents arts concourant sur le théâtre à un grand effet d'ensemble.

Ils donnaient satisfaction aux penchants de l'esprit français par leur unité, leur clarté, leur logique, leur mérite oratoire, leurs intentions morales. — Ils restaient en deçà des désirs secrets du goût français par leur manque de mouvement, d'action, d'intérêt de curiosité.

Ils avaient appauvri le drame antique, qu'ils imitaient, de tout ce qui, en lui, n'était pas immédiatement conforme à nos instincts littéraires ; — ils n'avaient pas su remplir le vide ainsi fait, de ce que réclamait l'esprit français au théâtre comme partout ailleurs, c'est-à-dire la vivacité de l'action, la rapidité ordonnée, le mouvement calculé et logique.

Tout l'effort des âges qui ont suivi a tendu à satisfaire ce besoin et à combler cette lacune. — Le progrès dans ce sens a pris d'abord, comme il arrive toujours, le caractère d'une réaction. Les successeurs de Robert Garnier, les auteurs dramatiques de 1600 à 1620 ont apporté au théâtre une action surabondante et un mouvement déréglé, en délaissant les qualités d'ordre, de régularité, de raison éloquente, qui n'étaient pas moins chères au goût français que ce qu'ils lui donnaient, et se sont plus écartés, en ce sens de l'esprit national, qu'ils ne s'en rapprochaient en un autre.

D'autres vinrent, qui unirent toutes choses, qui réussirent souvent à mener de front l'action régulière, logique et rapide, le développement oratoire puissant ou charmant, la haute et imposante prédication morale, l'intérêt de curiosité, l'intérêt littéraire, l'intérêt moral : — qui quelquefois allèrent plus loin encore, et, donnant à l'instinct dramati-

que de leur nation plus peut-être qu'il ne leur demandait, trouvèrent le moyen, sans rien sacrifier, de se montrer sur la scène française profonds moralistes et grands historiens : de peindre, en ce cadre restreint de la tragédie française, des époques entières ; de développer, en ce cercle resserré, des caractères complexes, se déroulant et se modifiant sous nos yeux.

Un effort restait à faire : essayer, à tous ces caractères de la tragédie française, d'ajouter le caractère de la tragédie grecque ; essayer de composer un drame régulier, clair, bien ordonné et distribué, rapide, excitant la curiosité, éloquent, sentencieux, moral, peignant une époque, faisant vivre des hommes, et, de plus, lyrique, et, de plus, comportant la pompe des décorations, la majesté pittoresque des groupes, l'enchantement des yeux, l'enchantement des oreilles, la peinture, la sculpture, l'architecture, la musique. — L'effort a été fait, et le succès atteint, unique dans l'histoire de notre théâtre. *Athalie* est comme le point lumineux qui nous guide, et vers lequel nous nous acheminons dans cette étude, comme vers un but souhaité, à travers bien des obscurités et quelques lumières douteuses.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION 1

CHAPITRE I. La théorie de la tragédie au XVIe siècle 27

— II. Premiers essais : les tragédies latines 63

— III. Tragédies en français. Première époque : Jodelle, La Péruse, Théodore de Bèze, Loys Desmazures 89

— IV. Seconde époque : De Desmazures à Robert Garnier. — Grévin, Florent Chrétien, Jean de La Taille 129

— V. Robert Garnier : Sa première manière 187

— VI. Robert Garnier : Sa seconde manière 207

— VII. Robert Garnier : Sa troisième manière ; *Bradamante*, *Les Juives* 227

— VIII. Le style de Garnier 275

— IX. Garnier poète lyrique 309

— X. Ecole de Robert Garnier ; contemporains et successeurs 333

— XI. Antoine de Montchrétien 357

— XII. Le théâtre irrégulier : Derniers mystères, tragédie bourgeoise, tragédie romanesque 383

CONCLUSION 417

Imprimerie Générale de Châtillon-sur-Seine. — A. Pougnat.

PQ
561
F3
1912

Faguet, Émile
La tragédie française

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY